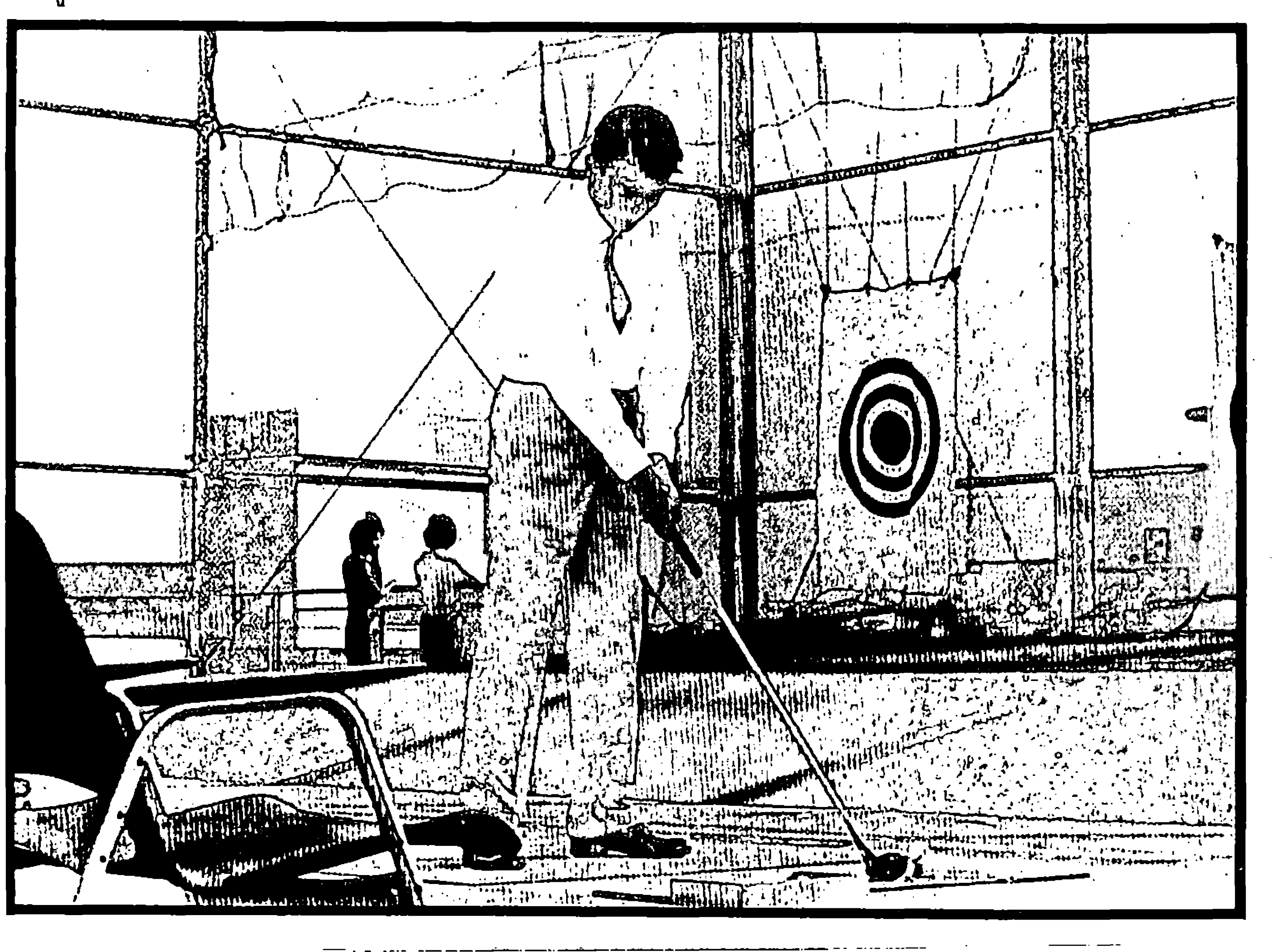
CAHIERS DU CINEMA 296

SOMMAIRE/REVUE MENSUELLE/JANVIER 1979





COMITE DE DIRECTION
Jean-Pierre Beauviala
Serge Daney
Jean Narboni
Serge Toubiana

COMITE DE REDACTION
Alain Bergala
Jean-Claude Biette
Bernard Boland
Pascal Bonitzer
Jean-Louis Comolli
Danièle Dubroux
Jean-Paul Fargier
Thérèse Giraud
Jean-Jacques Henry
Pascal Kané
Serge Le Péron
Jean-Pierre Oudart
Louis Skorecki

SECRETARIAT DE REDACTION
Serge Daney
Serge Toubiana

MAQUETTE
Daniel et Co

MISE EN PAGE
Serge Daney
Jean Narboni

ADMINISTRATION
Clotilde Arnaud

ABONNEMENTS
Patricia Rullier

DOCUMENTATION, PHOTOTHEQUE
Claudine Paquot

PUBLICITÉ
Publicat
17, Bld. Poissonnière 75002
261.51.26

EDITION
Jean Narboni

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
Serge Daney

GERANT
Serge Toubiana
Les manuscrits ne sont pas rendus.
Tous droits réservés.
Copyright by Les Editions de l'Etoile.
CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

N'importe quoi, filmé, faisait de l'argent.
Mack Sennett

N° 296 **JANVIER 1979**

Ce journal contient un encart-abonnement (numéroté de I à IV) au milieu du numéro.

En couverture : Shinichiro Mikami dans **Le Goût du saké**, de Ozu Yasujiro



« Comment, au fond, déplacer le problème de l'identité inconnue qui constitue le sujet, et cette fiction qui s'appelle le sujet, vers le cinéma où ce problème est encore un peu plus insoluble... ».

(One Exciting Night, de David W. Griffith)

QUESTIONS DE FIGURATION

L'HOMME ORDINAIRE DU CINÉMA

ENTRETIEN AVEC JEAN LOUIS SCHEFER

Autour de ces « questions de figuration », il nous a semblé nécessaire de permettre à une interrogation fondamentale sur le cinéma de faire retour. A la fois pour ressaisir ce qui peut et doit l'être des dix dernières années de réflexion théorique (cinéma et sémiologie, cinéma et psychanalyse etc.) et pour réenvisager le cinéma, cet art « pas comme les autres », comme dit Jean Louis Schefer.

*En ces moments non dénués d'anti-intellectualisme (le ouf repu de tous ceux qui ont eu peur ces dernières années – peur de la théorie, peur de la politique, peur de leur conjonction – a quelque chose de vaguement dégoûtant, comme si à l'*intelligentsia *de gauche succédait une* bêtitsia *de droite) et dans la lassitude des discours institués, il faut reposer ces « questions de figuration », et de ce mode particulier de figurer qu'est le cinéma, à ceux – ils sont rares et plutôt seuls – qui réfléchissent sur le statut des images en cette fin de siècle.*

A partir d'une discussion (en partie reécrite) avec Jean Louis Schefer, nous inaugurons dans ce numéro une série d'entretiens (d'autres suivront : Pierre Legendre, Jean Baudrillard etc.). Rappelons que J. L. Schefer est l'auteur, entre autres, de Scénographie d'un tableau, *du* Corps chrétien *et d'un livre sur le* Déluge *d'Uccello.* *S.D.*

Cahiers. – *Une des questions autour de laquelle on ne cesse de tourner aux* Cahiers *depuis une dizaine d'années est celle-ci : qu'est-ce qu'induit dans la relation du spectateur à l'image le fait que le réel des faits de l'enregistrement se sache – et se sache d'une manière absolue, puisque la caméra est une machine symbolisante ?*

J. L. Schefer. – Mais je ne sais pas... Je ne sais pas du tout qui est le spectateur. Est-ce que la question va pouvoir se poser à partir du moment où on n'est plus en droit de supposer qu'il existe un spectateur? Est-ce que le cinéma comme dispositif se fait par rapport à un spectateur idéal qui reçoit les effets, qui est le lieu du calcul des effets, qui est l'échéance retardée des enregistrements du réel?... Est-ce que le spectateur n'est pas la machine, d'une certaine façon? Est-ce que dans cette mesure-là, s'il va au cinéma, il n'y va pas pour tout autre chose que la conscience du reflet? Est-ce que la question n'est pas entièrement là, en tenant compte de la création d'un dispositif complexe dont le spectateur fait partie?

Le cinéma était fait aussi pour étonner.

Il y a eu, il y a dix ans, une réflexion de la part des *Cahiers*, de *Cinéthique*, sur le dispositif, qui me semble procéder d'une illusion technicienne, complètement liée à toute la réflexion d'avant-garde, c'est-à-dire à un pouvoir de manipulation efficace des signes, à une science du langage, qui ne serait jamais une science liée à l'espèce, comme lieu même de la terreur que cette science ne connaît jamais. Alors, la question sur le dispositif est celle-ci et retrouve peut-être cet autre fait que le cinéma était fait aussi pour *étonner*. Et même ce qu'on trouve dans les premières images immobiles dont parle Benjamin : il y un effet déjà de sidération qui commande la position du modèle. Il faut arrêter les modèles dans les cimetières pour que le fond ne bouge pas, pour qu'il soit déjà dans la sidération totale – et cela n'est donc pas un prélèvement du réel. C'est-à-dire que le modèle y est déjà, d'une certaine façon, une espèce de préemption historique du spectateur et qu'il est nécrosé en tant que tel. Alors, là-dessus, je ne sais pas...

Ça me met très mal à l'aise de voir, si vous voulez, des greffes ou des importations de l'énigme cinématographique, de l'énigme optique machinale etc., dans un corpus de réflexions sur le *moi*. Je ne crois pas que tout ce vêtement psychanalytique puisse en ce cas produire autre chose que sa propre étrangeté. L'horizon analytique reste tout de même la fiction d'un sujet et l'articulation

de ses instances. Son invention est aussi une *annulation de la distance* qui constituait l'homme expérimental. Et tout le projet d'une métapsychologie est en effet impropre puisqu'elle ne peut qu'annuler toute production d'un corps extérieur. Et le cas Schreber est ici exemplaire : dans toutes ses analyses c'est le procès pathogène qui annule la vérité (c'est-à-dire la durée, et la durée écrite) du corps symptomal ; il ne l'encadre pas : il le résorbe. Or, il me semble que toute la question serait de comprendre des procès nouveaux, de les comprendre dans leur excès, sur leur caractère extrême. Il faut donc saisir encore le *possible extrême* de leurs objets.

L'identité inconnue

Comment, au fond, déplacer le problème de l'identité inconnue qui constitue le sujet, et cette fiction qui s'appelle le sujet, vers le cinéma où ce problème est encore un peu plus insoluble, en termes d'analyse. Déjà le « point virtuel » de l'image (ce que l'optique nomme *image virtuelle*) fait partie de son foyer et de la machine elle-même. Mais le lieu des effets de ce virtuel en fait également partie ; j'entends : le lieu (idéal) d'échéance d'une annulation de ses effets comme suppression du caractère virtuel. En ce sens, un réel d'enregistrement se calcule sur des cycles ou des moments différentiels de son annulation. Ces moments-là sont des « sujets » et justement pas des êtres structuraux ou des instances *du* sujet. Ici, comme dans la réflexion biologique il faudrait, je crois, tenir compte dans toute analyse partielle qu'il existe une structure globale et dans laquelle la machine est instrument de connexion pour un fonctionnement très général dont le lieu de réception ou de réenregistrement n'est pas simplement le « sujet », « les sujets » ; mais un être saisi à la fois dans son instabilité topique et historique (et dans la liaison historique de ces deux termes), et que les effets d'échéance ou d'annulation sur le réel virtuel « préenregistré » modifient dans ses structures (et même, modifient idéalement : réfléchir ici sur la place de tels appareils globaux, ou sur ce qu'est la logique que développe le fonctionnement de machines sidérantes générales – non de simples « appareils » – dans la science-fiction, c'est-à-dire, assez vite, dans la sociologie prospective). Et peut-être s'agit-il de penser aussi que se constitue un organisme nouveau qui ne peut tout à fait se réduire à un corps perceptif (et un tel corps à la fois généralisé et diversifié a tout de même été l'entrée utopique de l'homme analytique) : en bref, un organisme se constitue déjà ici par des préemptions d'enregistrement et le « « sujet », tel cette image virtuelle flottant hors du miroir dans l'ancienne optique (dans cette optique scolaire, celle que nous avons apprise : où nous avons appris qu'une image était visible par le truchement d'une seconde qui n'était que décollée de tout support), est au fond le réel à échoir de cet enregistrement-là ; il en est aussi l'entière supposition. C'est donc sur l'ensemble de ces termes qu'il existe *comme une machine* dont l'appareil (la caméra) marque une fonction ou un moment.

La sidération...

Je me demande si la réponse que l'on peut amorcer sur de telles questions ne consiste pas à prendre le phénomène du cinéma non comme un phénomène technique lié à ses appareils, à ses dispositifs, mais à son effet général de *sidération*, et au fait très précis que c'est la première machine au monde, beaucoup plus que la tragédie grecque, qui imprègne l'humanité de scénarios de façon indélébile et mouvante. D'autre part, cela joue tout de même une fonction à la fois centrale et de frange sur un autre fonctionnement symbolique qui se trouve très facilement expulsé des hommes, qui est le langage. Alors, là où il faut faire très attention, c'est à la manipulation critique des images, par rapport auxquelles on suppose que des solutions analytiques ont été trouvées, par exemple dans « *La Science des rêves* ». Je ne crois pas que l'on puisse parler du cinéma en ces termes là, du tout.

Cahiers. *En ce qui concerne encore une fois ce problème du réel des faits de l'enregistrement, il me semble que tout se passe comme si le spectateur tournait autour d'un savoir qui le trouble mais qui lui reste totalement énigmatique. Il n'y a pas de transparence du donné de l'image.*

J. L. Schefer. – C'est vrai. A la limite, on peut dire qu'il y a aussi un pouvoir de lecture qui, historiquement, a changé dans les vingt dernières années. Et qui est lié aussi complètement à l'éducation scolaire. Il est certain qu'un certain nombre de films, lorsqu'ils sont sortis ou quand on est allé les voir plus ou moins petits, en sortant des études secondaires etc., devaient nous frapper, ou nous intéresser, ou être lus, c'est-à-dire être ensuite commentés, à la façon dont on nous avait appris à faire des analyses de textes. Des pans entiers qui étaient alors détournés de leur lieu, parce qu'on élucidait quelque chose de la psychologie des personnages, quelque chose d'un drame d'époque, quelque chose de la trame romanesque etc. Il est certain que l'image n'a jamais été là, n'a jamais été dans ce lieu-là. Son pouvoir n'a jamais été là. Bon, c'est une question que je n'arrive pas à formuler – mais pour moi, c'est une vraie question.

...et la lecture

Cahiers. – *Et en même temps c'est une question récente parce que Benjamin, par exemple, remarque que tous ceux (des gens comme Gance, etc.) qui ont réfléchi sur le cinéma, avant-guerre, sont au contraire frappés par l'aspect hiéroglyphique, énigmatique, sidérant de l'image de cinéma. L'idée qu'on pouvait prendre des films comme des textes est postérieure. Aujourd'hui elle s'est presque généralisée, opération à laquelle les* Cahiers *ont prêté la main, il y a une dizaine d'années.*



« C'est-à-dire que, à la limite, une salle de cinéma, c'est un abattoir. Les gens vont à l'abattoir... » *(Vampyr,* de Carl Dreyer)

Quand je suis au cinéma, je suis un être simulé

J. L. Schefer. – En même temps, là, en rapprochant les différentes questions : sous toutes les formes de dénégation possibles, il est certain que l'on va au cinéma – et tout le monde – pour des simulations plus ou moins terribles, et pas du tout pour une part de rêve. Pour une part de terreur, pour une part d'inconnu, pour des choses comme ça... Et d'une certaine façon, l'effet d'éducation impossible, l'effet d'anamorphose qui est porté par le cinéma sur le spectateur et qui est réel (à preuve les enfants qui sortent du cinéma en restant cow-boy pendant trois heures) : les conduites commandées, joue tout de même d'un déplacement de quelque chose qui reste à déterminer dans l'homme et qui fait qu'il n'est pas un sujet structuré, précisément. La force du cinéma est là, aussi, je crois. C'est-à-dire que, à la limite, une salle de cinéma, c'est un *abattoir.* Les gens vont à l'abattoir. Non pas voir les images tomber l'une après l'autre mais quelque chose en eux tombe qui est une structure autrement acquise, autrement possible, autrement douloureuse, qui n'est peut-être liée en nous qu'à la nécessité d'une production de sens et de langage. Qui est aussi la chute d'un tout autre scénario qui se trouve ainsi envahi de floculations, dont je ne crois pas qu'on puisse régler le sort en disant que c'est un imaginaire que l'on va prendre au cinéma. C'est un autre être historique par lequel on se laisse envahir et qui n'a pas cette détermination-ci, familiale, professionnelle etc., qui se déplace autrement. Là où techniquement, une civilisation s'est plus industrialisée, où quantitativement il y a eu plus de cinéma, plus de kilomètres de pellicule, on ne tourne que des choses de science-fiction et des scénarios qui jouent sur l'irrepérabilité du temps, de l'espace, du futur, du présent, etc.

Tout cela impose l'idée qu'une humanité nouvelle, moins « idéale » que strictement impossible, est en train de naître ou bien existe dans un ailleurs absolu, quotidien comme fantôme à tout

vivant social. Que cet « être parasitaire » du cinéma peut venir dans tout le réel... Je me demande précisément si par rapport aux instruments d'analyse dont nous disposons, ce qui est lié en nous-mêmes à un fonctionnement antique (et, au fond, mythologique) dans le langage et dans les productions symboliques, ne garde pas pouvoir de déchiffrer l'énorme machine mise en place dans le corps de l'humanité : cette caméra qui continue à tourner chez chacun et qui reconvoque périodiquement des foules (j'aimerais dire : qui les convoque même en quiconque). Il y a cependant quelque chose de l'ordre de ce qu'une « rationalité » du rêveur, du délirant ou du névropathe ne peut plus ici déchiffrer.

Cahiers. – *Donc, tu serais très sceptique quant à l'importation de la topique lacanienne – imaginaire, réel, symbolique – dans le champ du cinéma ?*

J. L. Schefer. – Oui, tout à fait. Parce qu'elle joue sur une fiction qui s'appelle le sujet, dont Lacan a dit que c'était une fiction, que Freud a construite comme une fiction, c'est-à-dire comme un mannequin, et qui date tout de même de quelque chose de très précis, c'est-à-dire au fond, (et dans *« La Science des rêves »* et dans les grands textes de Freud) de la liquidation de ce poids en deshérence de réalité, qui est la tragédie antique, qui est la mythologie aussi, dont des fragments sont repris comme cas ou exemples de prescription structurale venus d'une espèce expérimentale ou romanesque. Et ces fables n'ont-elles pas cherché, plus que des solutions anthropologiques, à accroître l'inconnu et l'inhumain de l'homme social... Et surtout l'apparition de cette science date de la fin du grand roman – et c'est quand même une très lourde préemption – je crois que c'est une science qui clôt un âge de la pensée, de la parole, ce n'est pas forcément une science qui peut se déplacer dans l'histoire, sur des choses aussi nouvelles et aussi sidérantes. Bien sûr, cela peut aider à comprendre, cela peut mettre en marche de la pensée, c'est évident. Mais à mon sens, ces prescriptions s'adressent encore à une humanité plus intacte que la nôtre dans ses structures, moins touchée dans ses structures. Et non seulement dans ses structures sociales, familiales, etc., mais dans ce qui a pu sembler la résolution topique du sujet... Là-dedans, ce qui me frappe beaucoup, c'est que le cinéma, le grand cinéma, est contemporain aujourd'hui d'un appauvrissement de l'éducation intellectuelle, d'une simplification. Des pans entiers de la profondeur historique tombent ainsi (le grec par exemple), notre sol sociologique ne s'enseigne plus et petit à petit, même l'histoire ne s'enseigne plus. C'est-à-dire que simultanément il y a un effet qui est en train de se répandre en Europe d'alphabétisation minimale généralisée, d'acculturation profonde, et une fabrication d'aphasiques nouveaux. Notre réel tout à fait contemporain est celui-là. Et le cinéma travaille aussi sur ce terrain-là. Ce n'est pas un art comme les autres. Et c'est quelque chose qui, moi, me saisit beaucoup sur son pouvoir. Je sais que l'écriture ne peut plus, ne pourra plus jamais produire des effets pareils, des effets d'éducation ou d'anti-éducation aussi forts que ça. Et ce n'est pas du tout parce que ça travaille plus l'inconscient qu'autre chose, pas du tout parce qu'il y a des images qui peuvent revenir sur leur métaphore comme images de rêve, c'est parce que ça travaille exactement des individus sur leur *solitude*, c'est-à-dire là où une telle solitude ne peut parler...

Le cinéma n'est pas un art comme les autres : il travaille les individus sur leur solitude.

Cahiers. – *Effectivement, le cinéma convoque toujours d'une certaine façon le spectateur comme un aphasique. Et en ce sens-là, l'apparition du parlant n'a rien changé.*

J. L. Schefer. – Au contraire! Evidemment, on pourrait dire que le parlant ça a été : je parle pour vous... Enfin, il est amusant de voir que les populations ethnographiques qui allaient pour la première fois au cinéma y allaient d'une façon complètement aristotélicienne : après, elles voulaient tuer le méchant, etc. La sidération, c'est-à-dire l'aphasie, c'est venu plus tard. Ce n'est pas la conscience de la simulation qui est venue plus tard, c'est l'effet de simulation sur le spectateur. Quand je suis au cinéma, je suis un être simulé. C'est tout autre chose que ce « phénomène de projection » dans un idéal que pensait la sociologie américaine vers les années 50, « l'homme imaginaire » (ou ce qui restait en elle de la psychologie expérimentale du XIXe). Cette « formule » par laquelle, loin d'être « nommée », se refermait toute la question du cinéma. Je suis simulé, c'est-à-dire qu'un autre corps et un scénario même (un scénario *fatal*, dans son déroulement et dans son pouvoir de prescription) se déplace en moi comme velléité de plaisir ou d'action. J'éprouve ceci : l'homme assis, le pôle virtuel de l'appareil et de l'image cinématographiques, y est tout entier la vie momentanée d'un *homme inchoatif* (qui ne peut que commencer une déshabitude et une sorte de déshabitation du monde). Ceci veut dire exactement que l'imaginaire cinématographique ne compense pas ou ne s'articule pas sur un réel. Cet imaginaire (et c'est pourquoi la « machine signifiante » est plus qu'un appareil, une liaison d'organes qui tous *enregistrent* et ne restituent jamais des degrés de simulation), un tel imaginaire se calcule précisément sur le lieu de ses effets : sur l'homme inchoatif, sur l'être velléitaire. Cet être passif est donc, *inversement*, une préemption constante sur toute l'image : c'est lui qui *commande* l'improbabilité de celle-ci. L'image n'est donc pas simplement renversée dans la caméra, elle l'est surtout sur l'effet

L'homme-inchoatif



« Je suis simulé, c'est-à-dire qu'un autre corps et un scénario même (un scénario *fatal*, dans son déroulement et dans son pouvoir de prescription), se déplace en moi comme velléité de plaisir ou d'action... » *(La Bête humaine*, de Jean Renoir)

démultiplié et retardé de cet enregistrement-là (par exemple, je suis tel héros, la femme, le chien, le téléphone qui va sonner etc..., c'est-à-dire le lieu inchoatif seulement de cet impossible retour de réel).

Les conduites commençantes.

Quelque chose devrait donc être pensé de cette machine en dehors de l'effet de sidération ou de la simulation même (d'une apparente simulation du monde) comme effet d'induction en des débuts de conduites – ces conduites commençantes ont en propre non tellement d'être fragmentées mais surtout d'être protégées; sauvegardées par la délégation de leur irrépérable naissance; d'être à la fois à l'abri du monde et de ne pouvoir cependant constituer un second monde, ni un être continûment double : c'est donc dans l'homme-inchoatif l'être d'une contiguité des mondes, inadditionnables, insynthétisables qui s'éprouve tout d'abord.

J'avais été intrigué dans *Vent d'Est* par l'espèce de provocation terrible de Godard montrant un cheval, un cow-boy et disant : ce que vous voyez-là n'est qu'un reflet de cheval, de cow-boy etc. Ce qui est vrai et qui correspond exactement à cette conscience-là, dans un geste brechtien

si l'on veut. Mais ce qui veut dire que tout le temps je suis le reflet de cheval, je suis le fantôme de cet être historique qui existe plus que tout autre spectateur assis.

Cahiers. – *On peut dire que de la part de Godard c'était un geste d'*exorcisme *en ce sens qu'à un certain moment il a voulu rompre violemment avec la séduction hollywoodienne.*

L'illusion de la distance critique

J. L. Schefer. – C'est l'illusion de la scène brechtienne, c'est l'illusion de la distance critique. Et je me demande si l'arme ou le devoir, puisque l'éthique du ciné ne consiste pas à faire une science propre avec une idéologie propre, ne reviendrait pas à utiliser cet énorme appareil sur son propre pouvoir, ses propres effets, au lieu de dénoncer ces effets-là. Parce que le mouvement inverse est une illusion, une illusion je dirais mélancolique. Et puis, il y a tout de même une chose dont il faut parler, dont il faudrait pouvoir parler : pourquoi est-ce que n'importe quel film, vraiment n'importe lequel, peut commander dans des salles de quartier ou pas de quartier, des conduites érotiques ou masturbatoires chez les spectateurs? Ce n'est pas seulement parce que ce sont des salles sombres, pas seulement parce qu'il y a un recrutement plus facile dans les cinémas. Qu'est-ce qui se passe à partir du moment où on se laisse envahir par un corps filmé dont on ne peut plus arrêter la descente ou le déplacement? Je me demande si ce n'est pas ça, plutôt que le phénomène de projection, qui se passe du point de vue du spectateur? Enfin, je ne sais pas. J'ai du mal à faire un discours lié sur le cinéma parce que ça travaille tellement de franges, d'un tel corps poreux... On ne va pas faire travailler là des restes de conduites qu'on ne mène pas ailleurs ! Et est-ce que ce n'est pas par là qu'un pouvoir de persuasion ?... Et n'est-ce pas là, naissant dans son obscurité, à peine son obscénité, tel fragment saccadé de l'être velléitaire?

Cahiers. – *Aujourd'hui, on assiste à un phénomène de culturalisation du cinéma, l'effet sidérant passe après l'effet de culture dont on se protège. Et simultanément on assiste à la disparition de toute une violence scénographique qui ne subsiste plus que dans les marges du cinéma culturel (karaté, porno, etc.). Ce qui fait qu'aujourd'hui le cinéma ségrègue les spectateurs encore plus qu'avant.*

Un art naît sur des effets de masse et non autrement

J. L. Schefer. – Ce qui veut tout de même dire qu'un art naît sur des effets de masse – et non autrement. Il naît sur un pouvoir d'immobiliser l'espèce et de la sidérer. Pour reprendre une autre fiction, une fiction antique : il y a une chose qui étonnait beaucoup Joyce quand il lisait « *La Science nouvelle* » de Vico, c'est la constance avec laquelle revient l'expression chez Vico où l'humanité a été à la fois *fondée et sidérée* par la foudre que Jupiter a lancée. Il y a une sorte de roulement de tonnerre qui parcourt toute l'histoire depuis les mythologies dans un éclair. Est-ce que dans ce pouvoir de sidération ne réside pas la foudre dont l'autre nom est « la pensée fulgurante », c'est-à-dire une pensée qui n'a pas d'anatomie, une pensée qui n'est pas sécable analytiquement? N'a-t-elle pas en vue deux choses simultanées : la création du monde humain et la suppression de l'espèce comme telle? Est-ce que ce que veut la pensée (dont les formes sont imprévisibles, dont les formes ne sont pas une démarche – et qui tombe comme la foudre) n'est pas la suppression de l'espèce comme telle, telle qu'elle la trouve? C'est une question que l'on peut poser sur les effets produits par cette nécessité d'être sidéré à un certain moment de notre développement historique. Un certain moment qui vient après la résolution des apories allégoriques, et puis mystiques, et puis juridiques et analytiques qui ont toutes travaillé sur notre corps inconnu, finalement. On en arrive là où les images du corps le circonscrivent entièrement et font beaucoup de choses à sa place.

Cahiers. – *Des images du corps qui sont, au cinéma, des images de géants.*

J. L. Schefer. – C'est là que je me posais une question sur le pouvoir analytique des appareils dont on dispose, qui est toujours fantasmatiquement un pouvoir qui se voudrait chirurgical et qui consisterait en somme à trouver l'anatomie d'un corps qui est inconnu et dont l'inconnu même nous fascine et nous fait travailler. Il en est presque de même de la pensée et du cinéma, qui consiste non pas à comprendre ce qu'est le signifiant mais à rajouter des énigmes c'est-à-dire des choses toujours plus inconnues, qui ne s'additionnent pas, qui s'ajoutent, tout simplement, qui ne font pas synthèse.

Lecture, chirurgie

Cahiers. – *On a le sentiment qu'il s'est développé, depuis une vingtaine d'années, comme un impératif de lire et d'analyser les images dans le moment même où les images faites se prêtaient de moins en moins à cette lecture, c'est-à-dire perdaient leur pouvoir de sidération (ce pouvoir que la lecture exorcisait), et au moment même où la télévision se développait. Or, la télévision est réellement une pratique chirurgicale. Dans la façon dont se passe un tournage sur un plateau de télévision comme dans l'image ainsi obtenue – image qui est toujours le gain d'une surveillance. Et puis, il faudrait peut-être réfléchir à ceci : ce qui avait paru interdit, tabou, au cinéma pendant très longtemps : l'intrusion à l'intérieur du corps humain, a été l'un des premiers spectacles de masse de la télévision : l'opération à coeur ouvert.*



« Il y a à la fois des silhouettes dans le cinéma burlesque, et des corps qui n'ont pas d'anatomie, non seulement pour des raisons d'époque, mais pour des raisons de travestissement... » *(La Bataille du siècle,* avec Laurel et Hardy)

J. L. Schefer. – Oui. En même temps, je me demande si les opérations à coeur ouvert dont du parles, ce n'était pas aussi *Le Port de l'angoisse* ou des choses comme ça, c'est-à-dire le traitement d'une situation du corps (qui n'avait jamais été vue ni dans la peinture ni sur une scène de théâtre dans toute son histoire) qui n'a pas de franges, qui est complètement pris dans un milieu lui aussi filmé, qui est lui aussi de la pellicule? Tout est de la pellicule, en quelque sorte. Et s'il n'y a pas là, même si il bouge, un envahissement de grain de tout l'espace où rien ne subsiste qui ait une autre dureté que lui.

Tout est de la pellicule

Ce qui m'avait intéressé quand j'avais essayé de travailler sur l'image, c'était qu'il me semblait que l'image de télévision était la seule qui techniquement avait ce qu'on appelle une « définition », c'est-à-dire des lignes balayées par un spot, comme ça, un certain nombre de lignes, une certaine vitesse de balaiement etc., dont la définition était exactement l'inverse de ce qu'une analyse pourrait produire. C'est-à-dire que la définition de l'image brouillait sa décomposition. L'autre chose, c'est la nécessité où on a été d'analyser des images. De les analyser dans un autre contexte qui faisait qu'elles n'étaient pas quelque chose de supplémentaire par rapport au discours mais qu'elles l'envahissaient complètement. Cela a induit des résultats techniques et méthodologiques de l'analyse des images, picturales ou filmiques, une très lente redécouverte de ce qui avait fondé l'analyse du discours chez les Stoïciens. L'analyse du discours, qui a quand même été une chose très importante en Grèce, s'est faite sur des images, à partir d'images. Les catégories

ont été mises en place par la caractérisation des parties de l'image et on a touché là, par un phénomène de récurrence, une impossibilité d'acclimater un phénomène nouveau, dont une des preuves a été, tout de même, l'espèce de maladresse dans laquelle on s'est embourbé pendant des années en essayant de parler du cinéma en termes de représentation; en grande partie conduits par ce que dit Brecht à propos du théâtre,qui était une volonté obstinée de transformer le fait qu'il y avait de la terreur. C'était tout de même lié à quelque chose qui s'appelait la découverte du sujet et qui réinstallait très étrangement un sujet cartésien.

Cahiers. – *En même temps, réagir contre la sidération, contre la terreur, cela n'a pu se faire qu'avec plus de terreur encore...*

J.-L. Schefer.–C'est cela. Ça impliquait des formes de cinéma, très importantes. Straub, c'est très important. Tout ça nous conduit à nous poser une question terrible sur le corps dont nous a doté l'histoire. Et ce n'est pas par hasard qu'on commence aujourd'hui à y penser et en ces termes-là. Après les guerres, après la dernière guerre, après les charniers, après ces spectacles-là, après cette première expérience de manutention globale des corps qui était, pour la première fois, une manutention de l'espèce même. C'est pour ça qu'il faudrait voir plus précisément comment l'installation du star system a liquidé le burlesque et a installé un corps idéal après le corps burlesque qui était un corps obscène. Au fond, le premier idéal était un corps obscène! Alors,ce n'est peut-être pas par hasard qu'un procès de moeurs a touché Fatty... Il faut peut-être se poser une question sur la nécessité qui a poussé à la production de ce corps-là. Dans tout le burlesque, tout est scène, par exemple Charlot au bain ou Charlot patine, ou toutes les scènes de restaurant dans Charlot, des scènes qui ont disparu : après, on ne mange plus au cinéma, sauf chez les Marx Brothers...

Le premier idéal était un corps obscène

Cahiers. – *En termes psychanalytiques, c'est un cinéma oral-anal...*

J. L. Schefer. – Il y a à la fois des silhouettes dans le cinéma burlesque et des corps qui n'ont pas d'anatomie, non seulement pour des raisons d'époque mais pour des raisons de travestissement, d'effets de travesti, et pour des raisons d'éclairage de la chair même. Fatty sous la pluie, c'est quelque chose qui est au delà de l'anatomie et qu'on retrouve vaguement dans l'hermaphrodite de Pétrone. On ne peut plus découper ce corps-là. Il n'est plus lié par des mouvements. C'est ce lien au mouvement que refait tout le star system jusque dans la mode féminine (les robes ajustées, les poitrines avec globes). La différence entre le burlesque et le star system : dans le star system il y a le désir d'acquérir les mêmes vêtements, les chemises américaines, les vestes que l'on voit aux personnages de Hitchcock, il y a une séduction des vêtements dans lesquels on peut entrer. On ne peut pas entrer dans les vêtements du burlesque. Ils sont collés au corps. Ce sont des vêtements en pierre aussi dont la matière est constamment mouillée, séchée, couverte de sauce, etc. Et là il s'est passé quelque chose qui colle à la peau, qui n'était pas dans le théâtre, qui n'était pas dans la peinture et qui ensuite n'a plus été dans le cinéma. Je suis sûr qu'il y a quelque chose de très important-là. « Vous êtes improbable ! », c'était la première accusation qui renvoyait un degré d'usure absolument idéal au spectateur – et c'est ça aussi l'obscénité. Fatty sous la pluie, ce n'est pas « Chantons sous la pluie ». Il y a cette distance-là qui est peut-être ce qui sépare Eschyle d'Euripide lorsque Nietzsche dit qu'avec Euripide la tragédie elle-même est devenue un jeu d'échecs, c'est-à-dire quelque chose que l'on peut refaire, un parcours que l'on peut recalculer, dans lequel on peut rentrer. Mais ça n'est plus un espace immobile... C'est comme si le cinéma avait commencé immédiatement avec un corps spécifique qui n'a cessé de s'acclimater, qui s'est acclimaté au scénario, ça c'est évident.

Cahiers. – *Un corps spécifique qui tenait à quoi? A la nature même des images?*

J. L. Schefer. – A la nature des images aussi. C'était aussi le corps de la guerre de 14, le corps des tranchées. « Le premier corps mondial », en quelque sorte.

« Le premier corps mondial »

Cahiers. – *Dans un film comme celui de Léon Poirier, on voit à la fois des images de tranchées qui sont d'une certaine façon des images de charnier et le corps fantôme héroïque qui revient par transparence.*

J. L. Schefer. – Oui, et c'est à nous que cela arrive depuis dix ans, de pouvoir dire : ceux-là sont morts. Ils se répètent comme images mais comme vivants, c'est fini.

Cahiers. – *Ce n'est pas un hasard si tout le cinéma muet, dans les années 20, 25, est peuplé de fantômes. Surtout en Allemagne...*



« Pour la première fois, l'inégalité comme humanité qui est donnée à voir » *(Frankenstein Must Be Destroyed (Le Retour de Frankenstein),* de Terence Fisher)

Un poids de fantômes

J. L. Schefer. – Et ce qui est peut-être plus curieux encore, c'est que ces premiers fantômes se sont fabriqués là où ils ne sont pas morts, là où il n'y avait pas les charniers. Aux Etats-Unis, car il y a eu, en effet, quelque chose qui s'est passé en termes de fantômes (je pense à *La Charrette fantôme*...). J'aimerais comprendre pourquoi on a commencé par installer un poids de fantômes, qui pouvait contrebalancer quoi? Je pense à un truc de Faulkner, dans *Pylone*: *« sur les bancs publics et dans les salles d'attente, il y a un poids de clochards qui, s'il n'existait pas, nous transformerait en étoiles filantes ».* Il y a quelque chose de cet ordre-là, qui s'est aussi installé en nous, très certainement. Parce que tout a commencé comme si l'image était construite pour être déniée de son poids social et comme si son insistance, sa persistance et sa répétition avaient installé un : ce n'est que vous, ce n'est que vous mais tels que vous ne vous ne vous conduisez pas, tels que vous n'êtes pas, vous n'êtes pas dans la famille... Et pourquoi dans le burlesque, dans les Charlot,

les Fatty etc., il y a toujours intrusion de clochards dans des familles respectables? Pourquoi la division des classes est devenue poreuse, là? C'était fait pour qui, ces films-là? Qui regardait ça? Manifestement, la société.

Cahiers. – *Aux Etats-Unis, c'était un public très populaire, d'immigrants, très peu intégré. Ce n'est évidemment pas le cinéma de la bourgeoisie déjà installée.*

J. L. Schefer. – Enfin, il y a tout de même l'énigme, et de cette installation et de cette simulation... et de ce que la dénégation réussit à installer, et de cette préemption de réel, que la société finalement est poreuse et que les corps circulent. Si dans le fait qu'un corps trans-individuel, en quelque sorte, trans-social, s'est installé pas du tout comme un joli corps, il n'y a pas une grande question, une question que seul le cinéma a posée?

Cahiers. – *Oui, entre le Feuillade de* Fantomas *et Lang de* Mabuse, *un corps spectral, un zombi, qui parcourt tout l'espace social, qui circule entre les bas-fonds de la société et les classes supérieures.*

Les bas-fonds

J. L. Schefer. – Parce qu'en effet, à propos des bas-fonds, dans le roman russe, les bas-fonds c'est la répétition d'un cas social, par exemple, qui est lié au destin d'une partie de l'aristocratie russe etc. Mais avec les bas-fonds au cinéma, c'est quelque chose d'autre qui est entraîné dans les bas-fonds. Jouvet changeant de quartier, changeant de vêtements, c'est pas tel ou tel aristocrate russe... C'est tout autre chose que ça. C'est un destin qui n'est plus un destin romanesque. Et il n'est pas sûr que le cinéma ait été conscient de ça. Il n'a pas été conscient de la préemption qu'il exerçait sur un être qui n'était pas un être de classe, finalement. C'est quand même ce qui fait la différence du cinéma et de l'écriture. Ce n'est pas une différence d'inscription, c'est une différence de prescription. C'est une multiplication de l'être inégal, que le roman tentait de joindre, et que tout le théâtre avait tenté de construire. Je me demande même si on ne pourrait pas poser les questions en termes de : *« pour la première fois, l'inégalité comme humanité est donnée à voir ».* C'est-à-dire : une chose qui n'est plus jamais réglable. Une chose qui n'est pas compositionnelle. Des êtres qui sont en dehors de l'imagination d'un équilibre des humeurs, des tempéraments, des raisons, des déterminations, qui commencent à naître comme géants, en effet. Est-ce que ça ne commence pas là, que l'effet de sidération multiplié n'est pas cela? C'est-à-dire que perd pied et a perdu sens, en effet, un certain type de sémiologie, à partir du moment où on a compris qu'on avait plus à faire à quelque chose de l'ordre de l'analogie iconique (il aurait fallu saisir l'image comme ressemblance), mais est-ce qu'un art nouveau ne naît pas toujours lorsque ce qui travaille l'image, ce sont des êtres inégaux, improportionnels, totalement?

La sémiologie perd pied

J'aimerais cependant ajouter ceci : il n'y a pas un heurt absolu venu comme effet sidérant du monde des images. Ou cet effet se mesure étrangement (et comme *de l'intérieur*) à une évaluation exactement inverse : le langage assume alors, ou apprend (et plus que le sujet de langage s'agit-il de l'homme même que tout cela travaille, et que cela travaille avant les mots) paradoxalement un pouvoir nouveau dans l'instant ou la forme, ou la révélation, du « dessaisissement ». Un tel dessaisissement nouveau est donc déjà l'attention sidérée à un réseau qu'il ignore. Il évalue parfois en lui non son impuissance mais son propre pouvoir d'isolement silencieux.

... Il rencontre cela qu'il n'a pas construit. Ce qui s'est construit hors de lui ne constitue donc pas tout à fait des objets nouveaux (et des objets dont la captation reste imprévue pour l'être de langage – celui en qui le langage vit comme drame et dont il est sûr qu'une écriture donne un moment le reste ou même tel dehors provisoire), mais ces objets construits hors du langage – et en cela même « hors du monde » – constituent peut-être par ce *dehors d'enchaînement* à la fois un autre objet et une conscience de retard pour la langue.

Cahiers. – *Pour en revenir à notre point de départ : le cinéma comme machine enregistreuse...*

J. L. Schefer. – La machine d'enregistrement, la machine à sidération (comme la « mécanique sépulcrale » de la Grande Terreur a d'abord été essayée « sur des morts afin qu'elle apprît d'eux son usage »), n'est donc pas tout à fait ni tout simplement une machine optique et suspecte d'être déjà signifiante par son dispositif (par sa structure...) ou par les effets et la somme des effets devenus indissociables de son fonctionnement. Tous les éléments de cette machine ne sont pas des appareils mécaniques ou des fonctions (perceptives, mnésiques, cognitives, etc.); l'un de ses éléments, et par rapport auquel un calcul s'effectue, est sans doute une sorte de sujet mutant ou un homme plus inconnu – c'est ici du paradoxe du spectateur qu'il faudrait parler.

Le paradoxe du spectateur

A partir de propos recueillis au
magnétophone par Serge Daney et
Jean-Pierre Oudart



« C'est à nous que cela arrive depuis dix ans, de pouvoir dire : ceux-là sont morts, ils se répètent comme images mais comme vivants, c'est fini... »
(The Great Love for England, de David W. Griffith)



RETOUR AU BURLESQUE

PAR MICHEL BOUVIER ET JEAN-LOUIS LEUTRAT

Aux Etats-Unis, le cinéma fut associé en ses débuts au « vaudeville » et ce, pendant de nombreuses années. On a pu avancer que les Américains découvrirent les films grâce à cette forme de spectacle – et peut-être par son intermédiaire. Certains lui reprochèrent même de maintenir le « nouvel art » en esclavage (les films étaient utilisés, à l'origine, comme des « chasers » qui marquaient la fin du spectacle). Deux moments dans l'histoire de la production montreront ici l'importance de la présence du vaudeville aux côtés du cinéma muet : ainsi Marcus Loew reconnaît avoir dû la réussite de sa carrière – dont les débuts remontent à 1904 environ – à sa rapide compréhension des affinités entre le film et le vaudeville; d'autre part, lorsque la Radio Keith Orpheum Corp. (R.K.O.) est fondée (en 1928), le prestige des théâtres de vaudeville de la Keith-Albee-Orpheum est bien évidemment encore important.

Certes, le cinéma parvint à acquérir, au niveau de la distribution, son autonomie. Mais comme forme de spectacle, il semble souvent avoir eu de la difficulté à se déprendre des « vaudeville acts » (et suivre les avatars de leurs relations ne serait pas sans intérêt). Cela est particulièrement évident dans le cas du Burlesque. Il ne suffit pas d'alléguer que l'énorme majorité des acteurs comiques américains ont fait leurs débuts dans le vaudeville (de Roscoe Arbuckle aux Marx, en passant par Buster Keaton, Al Saint John, Harry Langdon, Ben Turpin, Will Rogers, etc.). Il est indéniable qu'ils importèrent dans les films une science du tempo largement rodée et une rhétorique complète de la présentation et de la conduite du gag, ou qu'ils retrouvèrent des tours et des numéros éprouvés (cf. la biographie de W.C. Fields). La trace de leur formation serait également à interroger dans les transcriptions qu'ils proposèrent, dans le registre filmique, de plaisanteries verbales qui singeaient fréquemment la sagesse des nations ou s'appuyaient délibérément sur des stéréotypes (1). Ces plaisanteries, à jouer sur des prémonitions de répertoire, des répétitions préparatoires, avaient une portée commentative : la critique était incidente ou oblique.

Le vaudeville américain n'a rien de commun avec la forme de représentation qui est désignée par ce mot en France. Il se distingue parfois malaisément de la « musical comedy », qui conservait une intrigue, et du « burlesque » (2) – terme générique qui recouvrait, plus fréquemment que des comédies parodiques de pièces ou de romans en vogue, des spectacles de bas-fonds présentant des numéros plus ou moins déshabillés tels que les « Bathing Girls ». Il n'était pas considéré avec le mépris qui s'attachait généralement au « burlesque ». Et pour ne pas avouer leur passage par ce dernier, beaucoup d'acteurs, à l'époque, se réclamaient du vaudeville, qui s'affichait comme « divertissement familial », jouait surtout sur un comique verbal et dont les numéros, assez courts, n'avaient pas nécessairement de rapports entre eux (leurs interprètes étaient aussi bien des jongleurs, des acrobates, que des fantaisistes, des chanteurs, des danseurs, etc.).

L'essor du vaudeville coïncida avec l'avènement de ce qui fut appelé le « nouvel humour », qui sut intégrer les apports des traditions insistantes juive et allemande et devint rapidement caractéristique de l'atmosphère urbaine. Cultivant délibérément l'à-peu-près, le saugrenu, il était volontiers agressif et louchait vers le Mythe du Succès par son rejet méprisant de l'héritage des utopies agrariennes – que celles-ci fussent fondées ou non sur un sentiment proprement folklorique. Il fut l'une des armes des journaux ou des magazines qui prônaient contre la « genteel tradition » les formes de la « popularization » – dont il peut être à bon droit considéré aussi comme la manifestation. Un journaliste d'*Atlantic Monthly* écrivait à l'époque que ce « nouvel humour » ne témoignait « ni d'une conviction ni d'une perception du monde assurées, mais seulement d'un

1. L'exemple le plus fameux en serait le gag que Buster Keaton proposa aux Marx pour *A Day at the Circus* et qui illustrait l'aphorisme : *« Le dernier brin de paille casse les reins du chameau »* (équivalent de notre : « c'est la dernière goutte d'eau qui fait déborder le vase ») : on se rappelle que ce fut le muet Harpo qui fut chargé de vérifier la véracité du dicton.

2. L'acception américaine du terme ne correspond pas à celle qu'il a en français. Pour désigner le cinéma burlesque, nous usons d'une majuscule. Ces formes populaires de représentation restent peu connues, bien que nombre d'auteurs de théâtre tels que Brecht aient reconnu leur dette envers « le théâtre américain de l'époque antérieure qui a excellé dans le burlesque et le show ».

En face : Mabel Normand, Mack Sennett et Fred Mace dans *Murphy's Iou*, de Mack Sennett (1913)

sens momentané des incongruités superficielles de la vie ». Quoi qu'il en soit, le « joker » perd alors tout attribut de cette fonction de bouc émissaire qui est la sienne lorsque la société se conçoit comme étant dotée d'une unité organique. Bazin rapprochait à juste titre le décalage, ou mieux le porte-à-faux qui demeure entre la société et l'acteur comique (en l'occurrence Charlot) et le type de rapports qui s'instaurent entre ce personnage et les objets : *« De même que la société ne l'intègre jamais provisoirement que par une sorte de malentendu, chaque fois que Charlot veut se servir d'un objet selon son mode utilitaire, c'est-à-dire social, ou bien il s'y prend avec une gaucherie ridicule (en particulier à table), ou bien ce sont les objets eux-mêmes qui se refusent, à la limite, volontairement ».* Dans ce cas, *« il semble que les objets n'acceptent d'aider Charlot qu'en marge du sens que la société leur avait assigné ». (3)*

Ces quelques indications sur le vaudeville ne prétendent pas cerner la dette que le cinéma put avoir à son égard. Mais une telle référence apparaît incontournable (et les textes des acteurs comiques le prouvent), surtout pour qui veut savoir quelle place dans l'histoire et le développement du cinéma américain le Burlesque a pu tenir. Car il faudrait reconnaître comment le cinéma, dans ses formes et son esprit, se rattache à l'humour, voire put y trouver son principe. André Breton notait : *« Le cinéma, dans la mesure où non seulement comme la poésie il représente les situations excessives de la vie, mais encore il prétend rendre compte de leur enchaînement, dans la mesure où, pour émouvoir, il est condamné à pencher vers les solutions extrêmes, devait rencontrer l'humour presque d'emblée ».*

Tout autant catastrophiques et intempestifs que ratages, blocages et sabotages, sont les étourdissants ajustages, les impertinents collages et les improbables et méticuleux assemblages qui, de la comédie, traversent les six âges (4). L'attrait du Burlesque pour les machines peut-il être pensé indépendamment des effets de juxtaposition, de coupure ou de connexion, de dévoiement temporel qu'enfantent alors le principe de sérialité et ses avatars, tant dans la bande dessinée que dans l'industrie (Keaton ne fait pas gratuitement allusion à Detroit !)?

Hegel suggérait que, à se séparer du réel et du vrai, la comédie allait vers l'humour. Quoi qu'il en soit, ce dernier ne saurait être ici simplement considéré dans sa portée révélatrice ou dénonciatrice. Ni comme Witz, « principe d'affinité » cher à Novalis –, ni comme caricature : si la référence à son modèle s'impose lorsqu'il s'agit des relations incertaines de l'humour et de l'image, la caricature relève en effet toujours du démoniaque (Bergson). Ni non plus comme « dévergondage de l'esprit » ou comme « caprice ». D'autre part, la subversion que, contrairement à l'ironie, il peut enchaîner, n'est point tributaire d'un penchant accusateur comparable à celui que Walter Benjamin repérait, à propos des oeuvres d'Atget, dans la photographie : *« Héritière des augures et des aruspices, la photographie ne doit-elle pas sur ces images découvrir la faute et désigner le coupable ? » (5)* Bela Balasz remarquait à propos de *Félix the Cat* et du dessin animé que « seul le cinéma est en mesure de montrer des formes qui ne sont pas, mais au contraire deviennent, des formes qui *surviennent* », de telle sorte qu'il ne puisse y avoir « aucune différence entre l'être et le paraître ».

C'est pourquoi l'humour cinématographique ne doit pas être évalué modestement par rapport aux registres du vraisemblable ou de la logique d'implication. Et les effets de redoublement qui sont au principe de ses formes (reduplication spatiale ou temporelle pour que s'assure le gag ; décrochement des espaces, à l'intérieur du champ, qui équivaut à une procédure de réversibilité ; jeu sur les points de vue et pièges que se tend notre regard ; mais aussi : surenchère sur l'évidence ; jubilation des *remontages* saugrenus, etc.) n'ouvrent pas sur une aire promise à la perspicacité d'un Dupin ou descriptible en termes de transgression, voire de régression. S'il y a renversement de la loi, ce n'est pas par attaque frontale de l'Establishment (la fameuse tarte à la crème jetée à la figure du flic), ni par l'assaut mené contre les conventions narratives ou iconographiques : sa logique amène une pulvérisation de certains codes en ce qu'elle est nécessairement conduite comme une démonstration par l'absurdité (6). Par voie de conséquence, elle établit infailliblement l'absurdité de toute démonstration (de forces, de logique ou de joie – cf. Keaton). *« La loi n'est plus renversée ironiquement par remontée vers un principe, mais tournée humoristiquement, obliquement, par approfondissement des conséquences »* (Gilles Deleuze).

Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat

3. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* t. 1, p. 98 et p. 100.

4. Sans chercher à combattre le factice au nom d'un inappréciable usage.

5 Songeons à *Blow-Up*, mais aussi à *La Jetée* et aux rêveries que sa musique, par son typage, impose.

6. A propos du *Pèlerin* Bazin constatait : « Nulle volonté sacrilège. Un pasteur lui-même ne parviendrait pas à se formaliser de l'accoutrement de Charlot. Mais c'est bien pire : une espèce de réduction au néant de ce qui justifie ces personnages, leurs croyances et leurs actes ». Peut-être le mot néant est-il encore de trop : l'humour, dans ses attaques les plus vives, ne saurait garantir quelque appropriation que ce soit ; s'il est partout possible c'est qu'il est essentiellement affirmatif et ne se limite pas simplement à rejeter dans un « néant » dérisoire toute loi ou tout représentant d'une instance décisive (ce qui reste une façon d'appropriation). Bazin ajoute : « Rites et fidèles sont rejetés dans un monde absurde, réduits à une existence d'objets ridicules et presque obscènes à force d'être privés de sens ». *(Qu'est-ce que le cinéma ?* t. 1, p. 105).

Le texte de Keaton, *Quand la comédie est chose sérieuse* a été publié dans le « Hollywood Magazine » du 25 mai 1928, sous le titre : *When Comedy is Serious.*

Le texte de Keaton *Les six âges de la comédie* a été publié dans un ouvrage collectif intitulé *The Truth about the Movies by the Stars* (édité par Laurence A. Hughes, chez Hollywood Publishers, 1924) sous le titre *What are the six Ages of Comedy.*

Le texte de Harold Lloyd est tiré du même volume (titre anglais : *Comedy Development*).

Le texte de Mack Sennett est extrait de sa biographie *King of Comedy* (racontée à Cameron Shipp), publiée par Doubleday, New York 1954.

LES SIX AGES DE LA COMÉDIE (1924)

PAR BUSTER KEATON

A compiler l'histoire des comédies cinématographiques, il est difficile de s'empêcher de rire. Mais rire ruinerait notre réputation. C'est pourquoi cet article sera (é-)dicté et non pas écrit.

Premier chapitre : l'Age de l'Explosion

Il y a des années de cela, un homme muni d'une caméra passa par hasard dans un camp minier; plusieurs explosions se produisirent alors qu'il était présent, qui causèrent la perte non seulement du camp, mais de la plupart de ses occupants. Comme il avait un sens de l'humour assez particulier, il décida de réaliser des comédies cinématographiques en utilisant les explosions comme principe du comique. Ainsi s'expliquent nombre d'éruptions qui retentirent à travers le monde pendant cette période : on en rejeta la responsabilité sur des volcans de première grandeur, ruinant de ce fait des bonnes réputations construites par des années de dure ardeur. Lorsque le trust de la dynamite eut compris la raison de la pénurie, les pionniers de l'industrie décidèrent de se passer de cette forme de comédie. Cet âge est également responsable du si fréquent recours à des « doubles » au moment où les stars devaient être envoyées en l'air pour flirter avec les anges (2). C'est aussi de cette façon qu'on parvint à faire épauler les compagnies cinématographiques par des commanditaires. Certains d'entre eux épaulèrent si bien qu'ils ne purent jamais mettre la main sur leurs liasses de billets.

Quand le public fut fatigué des explosions, les « anges » furent lassés des déficits et c'est ainsi que s'acheva la première période.

Deuxième chapitre : l'Age du Flic burlesque

Cette deuxième période des comédies cinématographiques est connue comme l'âge du flic burlesque. Tant d'hommes paraissent drôles en uniformes de la police que nous pouvons dire sans risques que cette idée fut empruntée au réel. La première ambition de tout jeune homme quand il atteint l'âge déraisonnable de sept ans est de voir arriver quelque chose d'affreux à un agent de police. Que pourrait-il lui arriver de plus affreux que de se voir représenté dans un film? Les hurlements de plaisir qui saluèrent les catastrophes filmées qui affectaient les gardiens de la paix, rendirent tous les fabricants de comédies impatients de se surpasser et de rivaliser en trouvant de nouvelles manières de montrer les agents de police ridicules – ou naturels. Ce qui prétendûment leur advenait devint si dangereux que nul n'eut plus le courage de devenir flic et que les hôpitaux de Los Angeles furent remplis d'agents de police estropiés et blessés qui, pour sept dollars par jour, avaient risqué leur vie.

Troisième chapitre : l'Age du Tacot

En dehors de l'invention de la caméra, rien n'a fait plus pour les affaires de la comédie cinématographique que l'invention de l'automobile – ou plutôt du tacot. Si le fabricant d'une certaine marque de voitures (nous ne pouvons pas mentionner son nom en raison de la publicité dont il bénéficierait) recevait une redevance d'un dixième de centime par kilomètre ou d'un cinquième par bruit de ferraille pour chacune des fois où l'on a filmé sa voiture, il serait en mesure de régler tous les soldats avec une prime hebdomadaire.

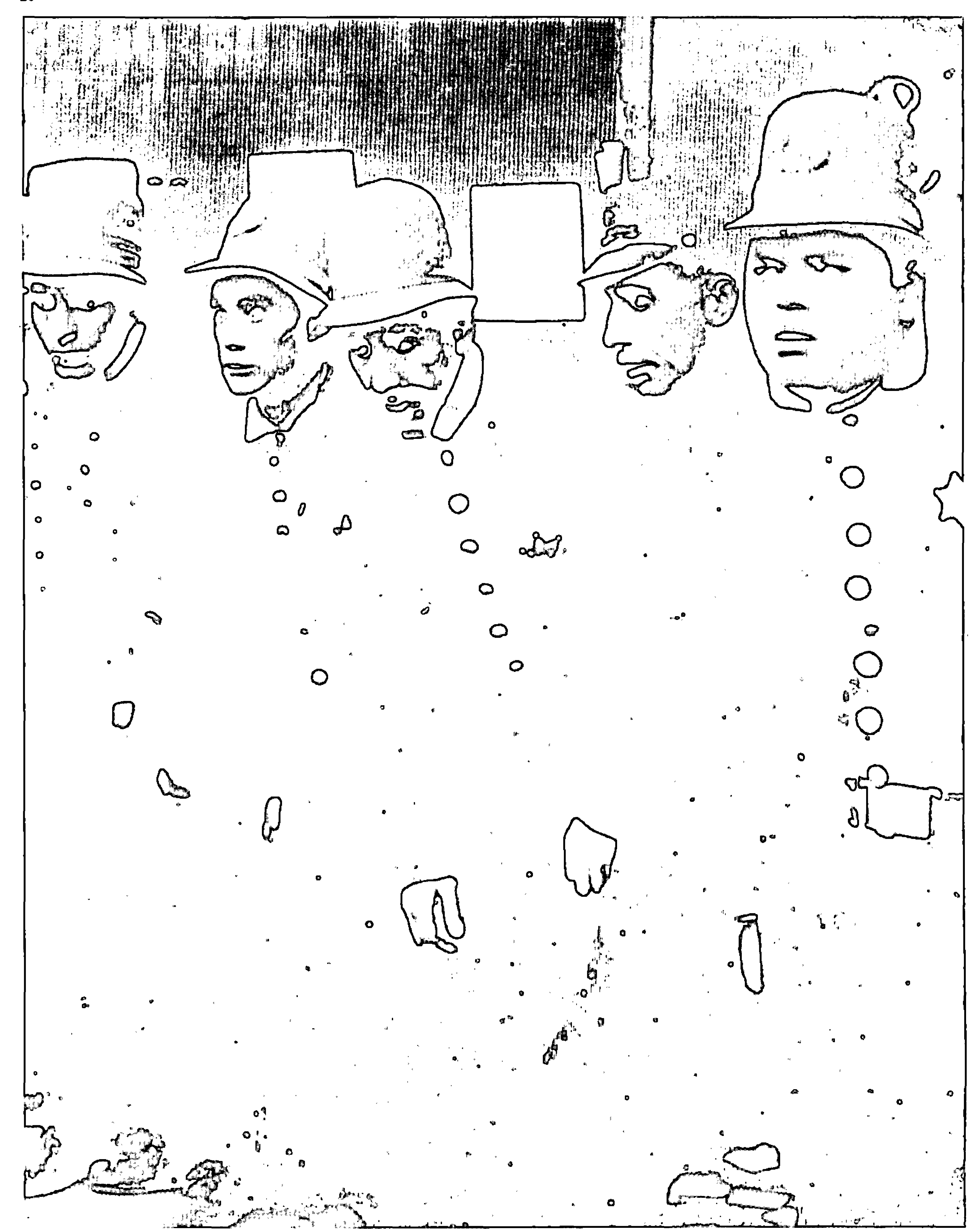
Ce tacot (3) se révéla si populaire qu'il fit de Detroit (Michigan) une ville tandis que les tacots faisaient des rues de Hollywood et de Los Angeles un champ d'épaves. Ainsi s'acheva la troisième période.

Quatrième chapitre : l'Age de la Tarte à la crème

Pendant l'âge de la tarte à la crème, le slogan des réalisateurs de comédies cinématographiques fut : « Dites-le... avec de la farine! » La plaisanterie à propos des petits pains chauds faits par la mariée fut rapidement oubliée et l'air de tout Hollywood fut chargé de tartes, jusque dans des endroits où seules les oranges avaient osé s'installer. Une telle quantité de farine pollua les rues et les chemins de la Californie du sud que beaucoup d'autochtones myopes crurent que le climat avait soudainement changé et que leurs propriétés étaient couvertes de neige. Mûres, myrtilles, airelles, pommes, pêches, crème renversée : pas de favoritisme : le seul but dans la vie était d'atteindre son but avec une tarte. Cette période pourrait toujours être en vogue si M. Hoover (4) ne s'était interposé et n'avait banni l'usage de ces armes.

Cinquième chapitre : l'Age des Baigneuses

Lorsque s'ouvrit l'âge des baigneuses, les affaires de la comédie étaient en bonne condition. Les choses commencèrent à prendre forme de façon différente. On attribue à Annette Kellerman (5) cette vague de ré-forme. Tout se passa comme si le chez soi des filles, le collège, le cours de sténographie, le grand magasin étaient oubliés. Toute fille qui était tant soit peu mignonne se procura un maillot de bain et un billet de chemin de fer portant l'inscription : « Californie ». Beaucoup ne se tracassèrent pas à propos du billet. Les gares de Los Angeles ressemblèrent à Vassar (6) un jour de remise des diplômes. La seule différence résidait dans le costume : nulle toque et nulle toge, mais des bonnets et des maillots de bain. Les maîtres-nageurs étaient en vogue, la majorité des filles s'imaginant



A droite : Roscoe Arbuckle (Fatty)

qu'une fille dans un film devait réellement entrer dans l'eau. Au lieu d'aménager les horaires en fonction de la lumière et du soleil, les réalisateurs prenaient maintenant leur temps en s'arrangeant des marées. On remarqua que les moules devenaient rares le long de la côte atlantique, tandis que la nouvelle se répandait que l'océan pacifique était plein de baigneuses. C'est alors que naquit l'expression : « Pauvre moule! » pour désigner une moule qui était trop ignorante pour suivre le conseil de Horace Greeley : « Go West! ». Le propos favori de cette période était : « Mère, puis-je aller nager? – Oui, ma très chère fille, mais ne plonge pas dans le cinéma ».

Sixième chapitre : A présent

C'est l'âge du « Toujours plus grand et toujours plus beau » dans les comédies – dans les grands espaces libres de l'Ouest, là où un homme est... un comique – la lampe brûle encore à minuit : on cherche à donner au public quelque chose de meilleur et de plus grand. L'assurance de l'industrie s'est étendue du plus petit extra jusqu'au réalisateur à la plus grosse tête. Des comédiens qui étaient auparavant satisfaits de tomber d'une maison de quatre étages pour faire rire le public ont redoublé d'effort et ils tombent à présent d'un bâtiment de huit étages. Non contents d'avoir un oeil au beurre noir dans les bagarres, les comiques font à présent de leur mieux pour noircir les deux yeux. Un oeil au beurre noir est actuellement une distinction honorifique et montre que le porteur lutte pour plaire au public. De nos jours, dans la loge d'un comédien, on ne trouve plus de battes (7), d'accessoires tels que des briques, des matraques rembourrées et des cigares explosifs. Les situations comiques ont remplacé ces anciens combattants du rire et les meilleurs cerveaux des meilleurs humoristes d'Amérique gagnent de l'argent en escroquant chaque studio spécialisé dans la comédie en Californie.

C'est un pas dans le con sens puisqu'on attend à tout moment un sérieux tremblement de terre et qu'il est probable qu'on pourra alors être débarrassé d'un tas de vieux plaisantins professionnels, ce qui prouvera une fois de plus que l'industrie du cinéma s'efforce toujours de plaire, d'améliorer les conditions à l'intérieur de l'industrie et de faire du monde un endroit où vivre plus grand, plus beau et plus drôle.

---

1. *The Three Ages* est sorti en 1923. Mais le titre fait sans doute écho aux célèbres vers de Shakespeare (*As You Like It*, Acte 2, scène 7) :

« All the world's stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages ».

La comédie selon Keaton ne connaîtrait donc que six âges. Rappelons que pour Shakespeare la « dernière scène » est celle du gâtisme, *« sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything ».*

2. Plaisanterie intraduisible : « angels » était un mot à la mode en ces années pour désigner un commanditaire.

3. Il s'agit bien sûr de la Ford T.

4. Herbert Clark Hoover (qui fut président de 1929 à 1933) avait été placé à la tête de la « Food Administration » par Wilson en 1917. La tâche la plus urgente concernait le blé. Il demanda la coopération volontaire des ménagères américaines et obtint d'elles l'utilisation de pain noir à la place du pain blanc et l'observation d'un certain nombre de règles : lundis et mercredis sans farine, jeudis et samedis sans porc, au moins un repas sans viande chaque jour de la semaine, etc. (Il s'agit de « The Chart of Household Economies », « Save the wheat, save the milk, save the meat, save the fats, save the sugar, save the fuel... »).

5. Annette Kellerman introduisit sur la scène du vaudeville le maillot de bain collant. Vers 1905, alors qu'elle était encore inconnue, elle s'exhibait à Wonderland, un Coney Island miniature près de Boston; un jour, il fut annoncé qu'elle nagerait de Boston Bridge à Charleston Light; elle ne le fit point mais la publicité marcha si bien que le directeur du vaudeville Keith de l'endroit l'engagea. Et c'est ainsi qu'elle débuta.

6. Vassar : il s'agit d'une grande école pour jeune filles très réputée. La petite histoire nous apprend que vers 1865 la direction du collège exigea que toute élève se baignât deux fois par semaine. Mais Keaton était-il au courant?

7. En anglais : « slapsticks ».

QUAND LA COMÉDIE EST CHOSE SÉRIEUSE (1928)

PAR BUSTER KEATON

Nous étions en train de tourner la scène d'ouverture de *Snapshots* (1) aux studios de la M.G.M. et je devais être piétiné par une foule composée de figurants, lors d'une bagarre à propos d'une parade quelconque. Edward Sedgwick, le réalisateur, s'assit sur un siège élevé, placé parallèlement à la caméra, et nous fîmes un premier essai (2).

« Non! » hurla Sedgwick aux extras. « On ne vous demande pas de rire. C'est peut-être une comédie, mais c'est quand même un travail sérieux! »

A première vue, ce mot rappelle peut-être la remarque déjà ancienne d'un certain producteur déclarant : « Mes comédies ne sont pas faites pour qu'on en rie ». Mais, pour peu qu'on y réfléchisse, il recouvre une vérité bien plus profonde.

Réaliser des films comiques est un travail sérieux. C'est la raison pour laquelle je n'esquisse pas le moindre sourire dans un seul d'entre eux.

Pour un acteur, rire sur l'écran, c'est dire aux spectateurs qu'ils ne doivent pas croire ce qu'ils voient, que ça n'est pas sérieux. Après cela, quelle que soit la situation absurde dans laquelle il se trouvera, il ne fera pas rire. Après tout, la comédie, pour l'essentiel, repose sur un personnage qui s'attire des ennuis – plus il les prendra au sérieux, plus ils paraîtront réels, et par conséquent l'effet obtenu sera d'autant plus drôle.

L'un des hommes les plus comiques que j'aie jamais connu dans le passé était un acteur de « vaudeville », Patsy Doyle. Il se présentait lui-même aux spectateurs comme le « gros homme triste »; il se tenait au milieu de la scène avec un air sinistre, et d'une voix pleine de chagrin, il contait au public tous ses ennuis. Je n'ai jamais rien vu de plus drôle. Mais s'il s'était laissé aller à sourire, tout l'effet aurait été perdu. Je suis persuadé que Patsy avait en fait dégagé le principe fondamental de l'humour bien avant qu'il y ait des films.

Dans une comédie, non seulement la méthode pour faire rire est une affaire sérieuse, mais aussi la création et la mise en scène. Le comique est chose fugace. Il faut placer l'effet en un clin d'oeil, laisser au public le temps de l'assimiler en ménageant une pause, puis, soit asseoir cet effet, soit le pousser jusqu'à un nouveau moment où l'humour devra culminer (3). On doit conduire ce travail avec une précision mathématique pour amener une pointe comique, différer avec exactitude le climax, de telle sorte que l'effet soit pleinement éprouvé par le public et que l'ennui ne s'installe pas pourtant, et pour attendre le temps juste nécessaire avant le prochain rire. On appelle cela « rythmer » et c'est une science très exacte (4). L'une des raisons pour lesquelles Ed Sedgwick, par exemple, est l'un des meilleurs réalisateurs de films comiques actuellement, est qu'il a un talent presque mystérieux pour « rythmer » un gag. De là, le fait que la comédie doit être montée comme on le ferait d'une belle montre – avec un soin infini à tous les niveaux. La chose la plus simple exécutée trop rapidement ou trop lentement, peut ruiner une comédie dans son entier. Plus d'un morceau irrésistiblement drôle a été perdu pour le public pour avoir été joué trop vite. De même, joué trop lentement, plus d'un excellent gag n'a pu provoquer le plus petit sourire parce que l'avoir mené sans hâte lui ôtait sa vertu comique.

La comédie demande de la psychologie et une science exacte du tempo et du rythme à mettre en pratique à des moments précis de la représentation. Ce n'est pas quelque chose dont on puisse rire, comme le faisait remarquer Sedgwick, mais au contraire à considérer très sérieusement.

Avec ça, le comédien reçoit des coups de toutes parts, dégringole du sommet de bâtiments, se fait emplâtrer de tartes à la crème, se fait arroser; il porte des vêtements dans lesquels il ne voudrait pas être vu, même en privé dans un pugilat domestique, et il est regardé de haut par les vedettes « artistiques » parce qu'il est un « comique », c'est-à-dire tout sauf un intellectuel!

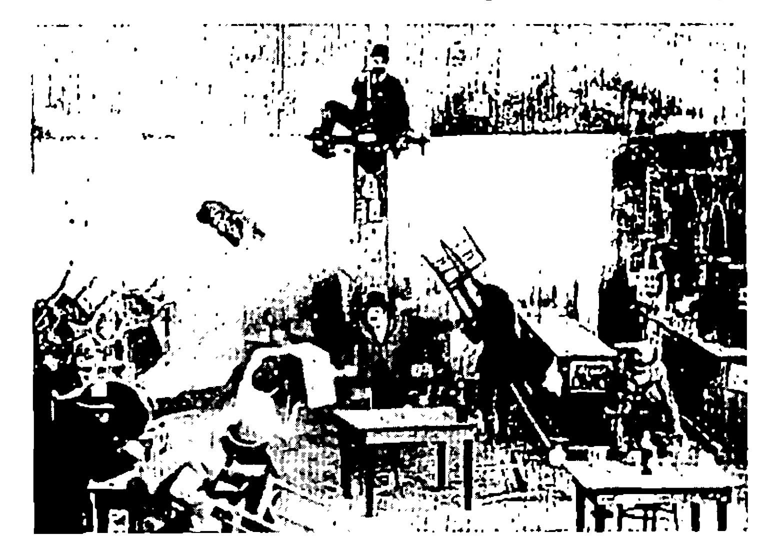
Oui – c'est une affaire sérieuse pour tous ceux qu'elle concerne.

1. Titre provisoire du *Cameraman* (1928).

2. Edward Sedgwick (1892-1953). Sa carrière d'acteur débute en 1895. Ses deux soeurs, Eileen et Josie, furent également actrices. Il passa par le cirque, les « musical comedies », les « minstrel shows », etc. Il réalisa de très nombreux films (notamment des westerns) pour Fox, Universal, M.G.M.

3. Dans le « vaudeville », une tradition voulait que « comme les vagues de l'océan, le monologue comique se fonde sur une cadence en trois ou neuf temps ». Aussi le monologue devait-il être construit en fonction de plusieurs moments bien déterminés, propres à déclencher des rires. Mais leur intensité devrait être modulée selon une gradation savante, sans obéir pour autant à un renchérissement constant, de telle sorte que, la surprise aidant, le plaisir spectatoriel culmine lorsque s'achève le numéro et qu'est utilisé le meilleur matériel, différé avec duplicité sans être annoncé. Il n'est pas inutile de rappeler ici à titre de comparaison ce que Bazin pouvait dire du gag à propos de Charlot : « *... les gags de Charlot sont souvent d'une telle brièveté qu'ils ne laissent strictement que le temps nécessaire et suffisant pour les saisir et qu'ils ne sont suivis d'aucun temps mort du récit qui permettrait d'y réfléchir. (...) Bien que formé à l'école du music-hall, Charlot en a purifié le comique en lui refusant toute complaisance à l'égard du public. Son exigence de simplicité et d'efficacité est tout entière portée sur la clarté la plus elliptique possible du gag, mais sitôt celui-ci achevé, Charlot se refuse à lui faire un sort. La technique du gag de Charlot mériterait naturellement à elle seule une étude que nous ne pouvons entreprendre ici. Il suffira peut-être d'avoir fait comprendre qu'elle atteint à une espèce de perfection limite, à la densité suprême du style. Il est absurde de traiter par exemple Charlot de clown de génie. Si le cinéma n'avait pas existé, Charlot eût, en effet, été sans doute un clown de génie, mais le cinéma lui a permis d'exhausser le comique du cirque et du music-hall au plus haut niveau esthétique. Il fallait à Chaplin les moyens du cinéma pour libérer au maximum le comique des servitudes d'espace et de temps imposées par la scène ou l'arène du cirque. Grâce à la caméra, l'évolution de l'effet comique pouvant être présentée tout au long avec la plus grande clarté, non seulement il n'est plus besoin de le grossir pour que toute une salle le comprenne, mais encore on peut au contraire affiner le gag à l'extrême, limer et amincir les rouages pour en faire une mécanique de haute précision capable de répondre immédiatement aux ressorts les plus délicats* ». (Qu'est-ce que le cinéma? Tome 1, p. 100-101).

4. Nous avons choisi de traduire « spacing » par « rythme » : ne pas entendre dans ce terme une acception affadie qui en ferait un synonyme de cadence. Plus généralement, le rythme, au cinéma, est associé à l'espace (c'est là l'un des traits principaux qui rendent comparables le film et le rêve) et devrait être distingué nettement du tempo.



« ... ALLONS VOIR SI L'ON PEUT SE FAIRE UN PEU DE FRIC »

PAR MACK SENNETT

Nous avons entendu notre premier film avant de le voir – bien que le cinéma eût à attendre quinze ans encore pour connaître le son. Un défilé de « francs-maçons » (1), marchant au son des cuivres et des « oom-pahs », remontait la Grand'rue.

« Voilà pour vous, ô Maestro Mack Napoleon Sennett, un splendide accueil, en vérité ! dit Mabel (2).
– Pour l'instant, ferme ta splendide bouche et arrête-toi une minute de japper, lui répondis-je. C'est peut-être exactement cela. Allons voir si l'on peut faire un peu de fric. »

C'était une parade monstre et cela prendrait du temps avant qu'on arrive quelque part. Arriver quelque part, dans mon esprit, c'était un déjeuner gratuit ou un endroit quelconque où je pourrais installer ma caméra et filmer des acteurs sans les payer.
« Les enfants, m'écriai-je, voilà un spectacle pour nous. Bauman et Kessel (3) râlent toujours à propos des coûts. Regardez cette scène de foule – entièrement gratis ! »

Ford Sterling (4) avait faim, Mabel voulait aller à l'hôtel. Fred Mace savait ce que c'était qu'une parade (5). Ils rechignaient. Pathé Lehrman comprit ce que je voulais dire (6).
« Quel est le programme, patron? demanda-t-il.
– Il n'y a pas de programme. On y pensera au fur et à mesure. Pathé, cours jusqu'au grand magasin et achète une poupée. Voilà un dollar et demi. Jim, installe la caméra au coin. Ford, mets un grand pardessus et fais l'acteur. »

Mabel Normand pouvait jouer instantanément n'importe quel rôle, même un qui n'existait pas.
« Qui suis-je? » : c'est tout ce qu'elle demanda quand elle vit que nous allions de l'avant.
– Une mère.
– Je serais bien la dernière au courant! remarqua-t-elle.
– A présent, prends cette poupée, ordonnai-je. C'est ton bébé. Vas-y. Cours et mêle-toi à la procession; gêne les maçons. Fais-moi ça.
– « Je suis une pauvre fille solitaire, une ouvrière, abandonnée dans la grande ville, à la recherche du père de mon en-en-fant ». Puis, après cette tirade : « J'ai besoin d'un châle pour cette interprétation. Qui a jamais entendu parler d'une pauvre petite mère abandonnée sans un châle pour couvrir sa pauvre petite tête?
– C'est vrai. Va lui chercher un châle, Pathé ».

Le numéro que monta Mabel était le plus comique qu'on ait jamais vu. Elle suppliait, trébuchait, présentait son bébé – et les réactions de ces bons et pieux messieurs étaient telles qu'on aurait pu en filmer de semblables après six jours de répétitions chez D.W. Griffith. Ces hommes étaient horrifiés, déroutés, atterrés. Une bonne âme resta à la traîne et essaya d'aider Mabel.
« Entre en scène, Ford », dis-je à Sterling.
Ford bondit et se lança en braillant dans une discussion avec l'innocent maçon qui ignorait qu'il était filmé pour faire quelques ronds pour Keystone. La police intervint pour faire circuler Ford et Mabel. Ford prit la fuite en bondissant et en insultant la police et – que Dieu bénisse la police ! – ils se lancèrent à ses trousses. Je donnai un coup de main au cameraman et nous eûmes toute la scène.

Les maçons étaient bons, mais les meilleures scènes qu'on chopa, ce furent les flics en train de courir. Je n'ai jamais su leurs noms, mais si quelques honorables retraités du service de la police de Los Angeles se souviennent d'avoir pris part à cet incident, qu'ils s'exposent à la gloire : ce furent les premiers Keystone Cops.

On ne s'arrêta même pas à l'hôtel Alexandrie (7). On fila directement à Edendale (8), vers notre petit studio, pour filmer quelques scènes supplémentaires et des gros plans pour ficeler notre film : notre première comédie était bouclée. Je télégraphiai à Kessel et Bauman (9) : « Premier jour, spectacle fini, et c'est un truc énorme ».

Kessel, pendant des années, affirma que le câble disait : « Ai pris cuite premier jour, et c'était un truc énorme ».

N'importe quoi, filmé, faisait de l'argent.

Ce qui était exigé, simplement, c'est que ce fût raisonnablement neuf. Les cinémas, les détenteurs d'une franchise pour les droits locaux (10), les distributeurs, tous étaient affamés de films. C'est pourquoi quelques-uns des personnages les plus invraisemblables devinrent les parents du nouvel art. Certains exploitaient de vrais bagnes, d'autres étaient réparateurs de bicyclettes, marchands de peaux de lapins; il y avait des fabricants de manteaux-et-costumes (11), d'ex-bookmakers et un éminent ex-chaudronnier appelé Mack Sennett. Eh ! Les pionniers ont rarement appartenu à la noblesse. Il n'y avait pas de ducs sur le Mayflower.

C'était neuf : nous sautâmes à bord et allâmes à la ville. Dans l'univers du cinéma, on associe « la ville » à Hollywood, mais à l'époque où Woodrow Wilson (12) prouvait qu'un grand érudit pouvait être un grand président, et faire des claquettes avec ses filles après un souper à la Maison-Blanche, nous étions surtout préoccupés de ce qui se passait à Edendale. Le temps passe vraiment au galop : l'emplacement du studio de la première tarte à la crème, des Keystone Cops et des Bathing Beauties est maintenant à mi-chemin entre deux pôles majeurs plus récents : le temple d'Aimée Semple McPherson et le cimetière de Forest Lawn (13).

La nuit, chez nous, le délire débordait de partout. N'importe quoi marchait; tout ce qu'on peut trouver de fou sous l'influence du haschisch ou de la gueule de bois marchait à fond. Nous étions submergés de jolies femmes, de clowns, de conteurs qui ne savaient pas écrire. Nous fîmes un million de dollars si rapidement que j'en avais mal aux doigts en essayant de les compter.

Laissez-moi prendre mon souffle avant de sauter dans ce pays de cocagne du « laissez-faire » (14) et du sens « dessous dessus ». Écoutez : de nos jours, il semble qu'il soit à la mode parmi les écrivains instruits de prétendre que nous avons créé une nouvelle forme d'art en ces aubes glorieuses. Ils proclament que nos séquences de poursuites et nos rythmes sont issus du ballet classique. Des critiques ont proposé de nouvelles expressions épatantes comme : « un art cinéplastique » ou « une infaillible précision technique ». Un célèbre Français a écrit un livre sur nous dans lequel il affirme que nous étions des « créateurs poétiques de mythes et de symboles qui saisirent l'univers dans sa totalité et le traduisirent en termes cinématographiques ».

Eh bien, je ne contredirai personne, du moins pas face à des gens qui veulent me proclamer un type formidable et le créateur d'une nouvelle sorte d'art. A bien y penser et en disant à notre fausse modestie de cesser de se sentir gênée, nous avons bel et bien créé une nouvelle sorte d'art. Mais quand on le faisait, on n'avait pas plus le sentiment d'apporter sa contribution à l'esthétique qu'un bourdon à *Atlantic Monthly*.

On a fait de son mieux avec ce qu'on avait.

On a fait des films drôles aussi vite qu'on pouvait pour de l'argent.

On savait qu'on expérimentait quelque chose de neuf – mais y a-t-il jamais eu un acteur ou quelque créateur que ce soit, depuis un éplucheur de pommes de terre talentueux jusqu'à Picasso, qui n'ait pensé être original?

---

1. Il s'agit des « Shriners ». C'est en 1872 que fut fondé l'ordre secret : « Ancien Arabic Order of Nobles of the Mystic Shrine ». Ils sont appelés plus fréquemment : « Nobles of the Mystic Shrine of North America ». Le genre d'activités auxquelles ils se livrent a fait surnommer leur ordre : « la cour de récréation de la franc-maçonnerie ». Variante dans le récit de cet événement, dans un entretien accordé à Theodore Dreiser, Mack Sennett fait allusion à un défilé du G.A.R. (« The Grand Army of the Republic ») (Voir *Positif* no 77-78). Le G.A.R. n'était à l'origine qu'un autre nom pour the « Union Army » mais, dès 1866, il fut utilisé par des anciens combattants pour désigner leur association.

2. Mabel Normand (1894-1930). Actrice fétiche de Mack Sennett, c'était (selon R. Florey in *Hollywood années zéro*) « le modèle favori des dessinateurs Charles Dana Gibson et James Montgomery Flagg » lorsqu'elle avait dix-sept ans. « The Gibson girl » est restée célèbre : son style, la ligne de ses vêtements, sa silhouette définissent l'image de la femme que se donna l'époque. Gibson dessinait pour « Life », « Century », « Harper's », « Scribners », « Collier's Weekly » : c'est dire combien il contribua à créer cette image. Quant à James Montgomery Flagg (1877-1960), il est notamment l'auteur du fameux poster : « I Want You for U.S. Army ! ».

3. Adam Kessel et Charles C. Bauman formèrent en avril 1909 avec Fred Balshofer la « New York Motion Picture Company », qui allait tourner les films Bison. Kessel et Bauman engagèrent quatre transfuges de la Biograph : Mabel Normand, Ford Sterling, Pathé Lehrman et Mack Sennett. La Keystone fut créée en août 1912 et débuta à New York, mais dès septembre, elle s'installa en Californie et engagea Fred Mace et Chester Conklin.

4. Ford Sterling (1880-1939) fut acteur de cirque et de vaudeville. Il devint le « chief » des Keystone Cops chez Mack Sennett. Il était d'ailleurs la vedette de la Keystone avant la venue de Chaplin.

5. Fred Mace avait renoncé à la profession de dentiste pour paraître dans des « musical comedies ». Après avoir travaillé pour la Biograph, il rejoignit Mack Sennett en Californie lorsque celui-ci reprit le studio Bison. (Il se suicida en 1917).

6. Pathé Lehrman : « D'origine autrichienne, il s'était introduit à la Biograph en se prétendant envoyé par la maison « Pathé Frères » de Paris; Griffith avait vite mis à jour l'imposture, mais il avait gardé Lehrman pour seconder son accessoiriste William Beaudine, et le surnom de « Pathé » lui était resté; puis Lehrman était monté en grade, cumulant les emplois de scénariste et d'acteur » (R. Florey).

7. « L'endroit de prédilection des artistes était l'Alexandria de Los Angeles, qui, depuis l'arrivée des premières troupes en Californie, avait toujours été le centre de réunion des vedettes et de leurs metteurs en scène. L'Alexandria s'élevait entre Broadway et Main Street, quartier des théâtres » (R. Florey).

8. La troupe de la Bison s'installa sur le boulevard Edendale (aujourd'hui Glendale) à mi-chemin entre Hollywood et Los Angeles. C'est en septembre 1912 que Mack Sennett prit possession des plateaux de la Bison laissés libres par Thomas Ince qui était allé s'établir à Santa Monica.

9. Voir note 3.

10. Il s'agit des « state's rights » : les droits d'exploitation des films étaient vendus à des distributeurs opérant dans une zone géographique précise, un réseau national de distribution n'existant pas encore.

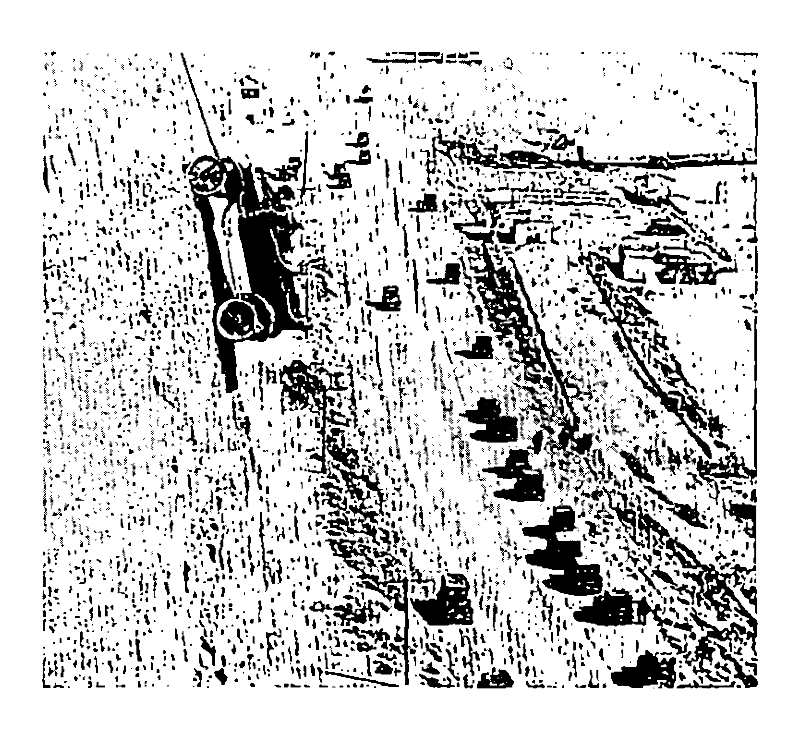
11. En argot, un « cloak-and-suiter » pouvait désigner un juif.

12. Woodrow Wilson fut président de 1913 à 1921.

13. « Sister ». Aimee Semple McPherson (1890-1944) fut une « revivalist » célèbre. La première grande réunion pieuse (« revival ») qu'elle organisa se tint à Los Angeles en 1918. En 1923, elle ouvrit l'« Angelus Temple » (cinq mille sièges, deux balcons, un plafond bleu ciel et un dôme fait de coquillages). Ce fut le centre de « the International Church of the Foursquare Gospel » (qui comptait plus de quatre-vingt branches aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne). Aimee avait sa propre station de radio à Los Angeles. Elle défraya la chronique avec sa vie privée. Oral Robert et Billy Graham sont ses successeurs. Voir le film de Frank Capra *Miracle Woman*.

Les travaux du Forest Lawn Memorial Park, à Glendale, ont commencé en 1917. Ce cimetière est célèbre pour ses statues.

14. En français dans le texte.





LE DÉVELOPPEMENT DU FILM COMIQUE (1924)

PAR HAROLD LLOYD

Le développement du film comique est sans conteste l'un des traits les plus marquants de l'évolution du cinéma pendant ces dernières années. Il est quasiment impossible de dire ce que recèle le proche avenir pour le film comique. Toutefois c'est dans le sens du récit, de l'histoire, que nous nous attendons à de nouveaux développements. Là sera probablement la voie principale du progrès pour cette branche particulière de l'activité productrice.

Nous avons remarqué que dans tout public il y a toujours un certain nombre de personnes pour demander des comédies du style « slapstick ». Il y aura toujours un grand nombre de fervents de ce type de burlesque. Mais les spectateurs, sans aucun doute, apprécient plus que jamais les films comiques qui ont une intrigue bien construite, avec une action moins grossière que celle du vieux slapstick, et cependant pas trop « rangée » (1) – ce qui est à peu près la meilleure manière que je connaisse de le dire.

Pour ce qui est de nos propres projets, nous avons l'intention de proposer un produit bien dosé. Ce fut notre politique dans le passé, et elle s'est révélée amplement satisfaisante. Développer un certain type de comédie, et s'y tenir sans jamais introduire de changement, c'est susciter des embarras dans la production. Car peu importe l'étendue du prestige d'un acteur, il ne peut éternellement donner à son public le même type de représentation, film après film.

Il doit y avoir, dans la comédie comme dans le drame, du suspense (anticipation serait peut-être un meilleur mot). Nous avons noté, cependant, que les spectateurs sont amenés à une plus juste appréciation de la comédie là où les gags sont justifiés par l'histoire que dans les films construits uniquement pour provoquer le rire – dans les simples comédies à gags.

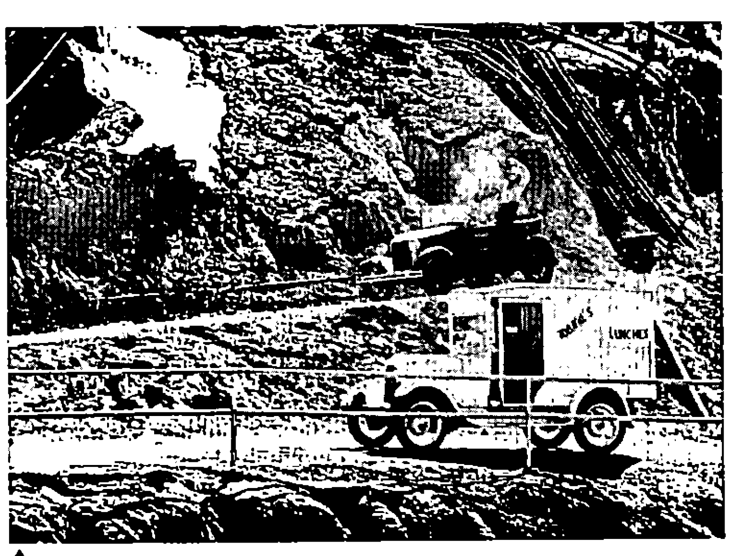
Les gags naturels (le rire obtenu par des moyens légitimes dans des situations légitimes) sont toujours plus appréciés par le public que ne le sont les péripéties lancées seulement pour le rire. Non que le public ne rie face à une situation forcée : mais vous obtenez un rire plus sain, et fréquemment plus soutenu, grâce au gag naturel introduit par une situation légitime.

1. En anglais : « genteel ».





Candy Strip Nurses



▲ Big Bad Mama ▼



Crazy Ladies

Big Bad Mama





ROGER CORMAN : DE LA SERIE B A NEW WORLD PICTURES

PAR BILL KROHN



Roger Corman.

Ci-contre : quelques productions New World Pictures

Roger Corman est arrivé à Hollywood trop tard pour faire des films de série B. Les films de série B étaient des films à petit budget, réalisés par les studios ou par des compagnies spécialisées comme la Républic ou le Monogram pour servir de complément aux doubles programmes. Vers le milieu des années cinquante, la hausse du coût des films et l'évolution des circuits de distribution avaient rendu ce genre de production économiquement impossible. Selon l'indispensable ouvrage de Charles Flynn et Todd McCarthy, *King of the B's,* l'une des dernières vraies séries B fut *Apache Woman,* que Corman réalisa en 1955 pour American Releasing Corporation, la petite compagnie qui devait devenir American International Pictures. Quand le patron d'ARC, Samuel Z. Arkoff, vit les chiffres *d'Apache Woman,* il comprit qu'il était condamné ; son film suivant, *The Day the World Ended* (Roger Corman, 1956), fut vendu aux exploitants en même temps que l'infortuné *Phantom from 20,000 Leagues,* donnant ainsi le signal d'une pratique lucrative, consistant à commercialiser deux films en même temps, des « exploitation combinations », une pratique à laquelle Corman est resté fidèle dans sa propre compagnie, New World. A la différence des traditionnelles séries B, ses films sont destinés à attirer un public en majorité jeune, qui peut très bien ne pas aller voir l'équivalent actuel des anciennes séries A.

Plus que la télévision, le marché du film « d'exploitation » a été pendant des années la principale route ouverte aux jeunes cinéastes tentant de faire leur chemin à Hollywood, et le plus remarquable, dans la carrière de producteur de Corman, a été sa capacité de dénicher et de nourrir de nouveaux talents. Avant de fonder New World, il a produit les premiers films de Francis Coppola *(Dementia 13),* Martin Scorsese *(Boxcar Bertha),* Peter Bogdanovich *(Targets)* et Monte Hellman *(The Beast from the Haunted Cave).* D'autres élèves de Corman à cette époque se nomment Jack Nicholson, Robert de Niro, le chef opérateur Laszlo Kovacs et le scénariste Robert Towne *(Chinatown).* Et bien que son nom n'apparaisse au générique d'aucun de ces deux films, c'est Corman qui arrangea le financement initial d'*Easy Rider* et qui accorda les garanties de distribution qui permirent à Scorsese de faire *Mean Streets.*

Les souvenirs que Corman a de ses débuts comme producteur-réalisateur indépendant sont évidemment un peu flous, mais le récit de comment *Targets* fut fait, publié dans le *New York Times Magazine* du 28 décembre 1975, est éloquent. Quand Corman termina *The Raven* (1963), l'un des plus importants de la série de films d'après Edgar Poe qu'il dirigea pour AIP au début des années soixante, il décida de faire un autre film avant que les décors ne soient démontés. Il ré-engagea Boris Karloff et tourna en deux jours, sans scénario, dans les décors de *The Raven.* Le reste du film, qui fut intitulé *The Terror,* fut tourné en extérieurs avec une équipe non syndiquée. Comme Corman était membre du syndicat des réalisateurs, il fut contraint d'introduire une équipe-relais d'inconnus pour terminer le film : Francis Coppola, Monte Hellman, Jack Hill, Alan Jacobs et le partenaire de Karloff, Jack Nicholson, qui réalisa la dernière scène lui-même. Cette cadence inédite imposée à la série des Poe rapporta beaucoup d'argent, et pour prévenir des poursuites judiciaires de la part de Boris Karloff, Corman accepta de payer au vieil acteur la somme de 15.000 dollars, en échange de deux jours de travail sur un autre film et de la promesse que le nouveau film incorporerait du métrage de *The Terror.* C'est alors que Corman fit venir Peter Bogdanovich

dans son bureau et lui demanda : « Tu veux mettre en scène ? Voici ta chance ». Karloff travailla cinq jours et Bogdanovich fit *Targets,* son premier film et le dernier de Karloff.

L'association de Corman avec Monte Hellman commença quand il investit 500 dollars dans la première production West Coast de *Waiting for Godot,* que Hellman réalisait ; selon Hellman, il ne revit jamais ses 500 dollars. La jeune énigme semble s'être rapidement adaptée aux méthodes de production kamikaze de Corman : on dit qu'il réalisa *The Beast from the Haunted Cave,* qu'il décrit justement comme un « *Key Largo* avec une araignée géante en plus », avec des acteurs qui avaient encore quatre jours de contrat alors que Corman finissait de tourner *Ski Troop Attack* dans les collines du Dakota du Nord en 1959, bien qu'Hellman se souvienne avoir eu douze jours pour faire le film.

En 1965, Corman investit 100.000 dollars pour pouvoir faire ses deux premiers westerns, *The Shooting* et *Ride in the Whirlwind,* qui furent filmés en même temps, avec une seule équipe et les mêmes acteurs, dans le désert de l'Utah, avec un planning de six semaines. Depuis que New World a été créé, Corman a aussi produit *Cockfighter* (1974) et l'invisible *Mr. Shatterhand* (1974), un film de kung-fu, partiellement attribué à Hellman. Au début des années soixante-dix, on a parlé d'un projet de film à partir, *La Maison de rendez-vous,* d'Alain Robbe-Grillet, avec le héros décalqué sur le personnage de Bogart dans *The Maltese Falcon;* nul doute que pour des raisons économiques (« la main-d'œuvre la plus chère du monde et pas de subsides gouvernementaux »), ce projet n'a pu se faire jusqu'ici.

L'influence de Corman comme « faiseur de cinéastes » est difficile à évaluer. Il serait injuste de rendre New World responsable – au moment où les films de studios qui rencontrent le plus grand succès sont des traitements, avec un grand budget, des genres d'« exploitation » (science-fiction, horreur, film musical pour teen-agers) – du fait que les principes formels communs à tous les films d'exploitation (excessivement fondés sur des scènes courtes, saturées de stimuli visuels, souvent au détriment de la ligne narrative) ont été adoptés par toute une génération de cinéastes américains. Les élèves les plus célèbres de Corman, assez curieusement, ont tous été des classiques, comme Corman lui-même. Quand on demanda il y a quelques années à Francis Coppola ce qu'il avait appris de Corman, il mentionna « le tournage improvisé et libre, le regard naturaliste et la valeur des dialogues qui dérapent sans crier gare », dans un contexte sérieux, et c'est ce dernier trait qui reste dans le souvenir que j'ai des films New World : une obscène tension d'humour subversif endémique chez les monstres de caoutchouc des bas-fonds et des fous de la moto, bas-fonds où furent jetées les fondations de « New World » et qui trouvèrent leur meilleure incarnation dans l'acteur archétypique de Corman, Jack Nicholson. Rien que pour cette raison, on peut dire que les deux dernières décades de cinéma à Hollywood ont été bien plus vivantes (et même un peu plus « carnavalesques ») que ce qu'on était en droit de craindre, parce qu'un fabricant doué de films B, quand les anciens eurent disparu, comme Atlantis, sous les vagues, trouva un moyen de survivre.

B.K.

Shelley Winters dans *Bloody Mama,* de Roger Corman



ENTRETIEN AVEC ROGER CORMAN

PAR BILL KROHN

Cahiers. *Pourriez-vous nous dire pour commencer comment la New World a débuté ? Quelle était votre motivation ?*

R. Corman. J'ai mis sur pied la New World Pictures en 1970. J'avais deux idées au départ. D'abord, j'avais été producteur-réalisateur indépendant jusqu'à cette date là : j'avais débuté en faisant des films à très petits budgets, et j'avais commencé à faire des films plus importants à la fin des années soixante, et quand j'ai commencé à manier de plus gros budgets, je me suis rendu compte que je perdais mon indépendance au moment même où ma réputation, mes recettes et l'approbation de la critique grandissaient. J'avais effectivement eu plus de contrôle dans les films à très petits budgets. Rétrospectivement, la réponse semble évidente. Ils voulaient bien me laisser le contrôle d'un film de 50.000 dollars parce que tout le monde s'en fichait. Si le film ne dépassait pas 50.000 dollars, et c'était la somme maximum que la petite compagnie pouvait dépenser, ils étaient contents du moment que le film tenait debout. Mais quand j'ai commencé à dépensé 500.000 ou un million de dollars, ils se sont mis à faire des coupures, des changements, à imposer une distribution. Alors, si je décidais de monter ma propre compagnie, j'aurais un contrôle effectif sur mes films, parce que je commençais à me rendre compte de l'énorme pouvoir du distributeur. Le distributeur est vraiment au centre du cercle. D'un côté, il y a le producteur, le réalisateur, les acteurs, toute la partie créative qui s'insère dans un arc du cercle, et de l'autre, les salles de cinéma, les projections, et les ventes à la télévision. Et au centre du cercle, il y a le distributeur, qui fait marcher tout ça. Alors, j'ai pensé que je devrais avoir ma propre compagnie de distribution. Et puis il y avait une autre raison. A ce moment-là j'avais un peu d'argent devant moi et je cherchais à l'investir. Plusieurs de mes amis avaient investi dans la bourse, dans des ranchs et autres, et ça n'avait pas donné grand chose. J'ai pensé que la meilleure chose à faire était d'investir dans le seul « business » que je connaisse, le show-business, car à mon avis le cinéma est un business. Donc j'aurais une base d'investissement pour mon argent, et j'aurais une compagnie de distribution que je pourrais contrôler, et par conséquent avoir le contrôle de mes films. Comme je n'avais pas beaucoup d'argent, ma première idée était de commencer par des films à très petit budget, que je ne ferais pas moi-même, tandis que je continuerais à faire des films plus importants pour les grandes compagnies. Pendant ce temps ma compagnie se consoliderait, et tandis qu'elle prendrait de l'envergure au cours des années, je cesserais petit à petit de faire des films pour les grandes compagnies et je commencerais à faire des films pour la New World. Deux choses se sont passées : d'abord on avait pensé qu'il nous faudrait quelques années avant de faire des bénéfices – je m'attendais à ne pas rentrer dans mes fonds dans les débuts. Mais la compagnie a fait des bénéfices dès le premier film. Ça a été un succès immédiat, ce qui nous a posé toute une série de problèmes. En plus, il commençait à y avoir des dissensions entre les gens que j'avais choisis pour faire marcher la compagnie au jour le jour, alors j'ai dû abandonner mon métier de réalisateur et commencer à diriger la compagnie. Par conséquent, ma carrière de réalisateur s'est tout simplement terminée et c'est à partir de ce moment là que je suis devenu producteur et distributeur. J'espère que dans un avenir plus ou moins proche je recommencerai à faire de la mise en scène, mais pour l'instant, ma première idée qui était de tout mener de front n'a pas marché. La semaine est tout simplement trop courte pour pouvoir à la fois produire, réaliser et distribuer.

Cahiers. *Trop de succès... Vous avez dit, la dernière fois que nous nous étions entretenus personnellement avec vous, en 1964, que le problème le plus important pour vous était celui de la liberté, et que la seule façon pour un réalisateur d'avoir cette liberté était de briser les barrières de la commercialisation. Pensez-vous que la New World y soit parvenue, sinon pour vous, du moins pour d'autres personnes ?*

R. Corman. Oui, je crois. Cependant mes idées concernant le cinéma ont légèrement évolué depuis ce temps-là. J'imagine que ce que je vais dire ici, maintenant, n'est pas dans la ligne des *Cahiers* ou de la plupart des critiques français. Je mets plus l'accent maintenant sur le rôle du scénariste et du producteur qu'auparavant. J'ai à la fois écrit des scénarios, produit des films et fait de la mise en scène, et c'est peut-être tout simplement parce que je travaille comme producteur en ce moment que j'y consacre mon énergie et ma pensée. Mais à mon avis, le producteur a un rôle beaucoup plus créateur que je ne le pensais auparavant. Donc, quand on parle de liberté créatrice, c'est pour une grande part, dans ma compagnie, la liberté créatrice pour moi en tant que producteur. Mais je n'ai pas eu de problèmes avec les réalisateurs, étant donné que j'ai été réalisateur moi-même. Je laisse énormément de liberté au réalisateur pendant le tournage, mais le réalisateur et moi travaillons étroitement avant le tournage et pendant le montage. L'Association des réalisateurs des Etats-Unis demande que le réalisateur puisse faire un premier montage, avec moi il peut en faire deux. Je ne vais pas dans la salle de montage, je ne m'en approche même pas. Après ça, le réalisateur et moi nous nous concertons et je prends une part active dans le montage final. Presque toutes les idées sont les miennes au départ. J'engage un scénariste et je travaille avec lui pour établir une seconde version du scénario ; c'est à ce moment-là en général que j'introduis le réalisateur, et le réalisateur, le scénariste et moi collaborons au scénario définitif. Donc, comme vous pouvez vous en rendre compte, on met un peu plus l'accent sur le rôle

du producteur dans cette compagnie. Mais pendant le tournage, je donne au réalisateur un contrôle beaucoup plus complet et total que n'importe quel autre producteur dans le métier. Si les rushes ont l'air bien et s'il est dans les limites du budget, je ne vais même plus sur le plateau après un ou deux jours ; je ne lui parle même pas.

Cahiers. *Vous avez écrit que vous pensiez qu'il devrait y avoir des subventions gouvernementales dans ce pays pour le cinéma, comme en France. Etes-vous toujours d'accord?*

R. Corman. Je crois qu'il devrait y en avoir, mais je ne pense pas que cela se réalisera.

Cahiers. *Etant donnée l'état actuel de l'industrie cinématographique, pensez-vous que la New World représente une alternative importante pour les jeunes cinéastes? Beaucoup des nouveaux talents qui sont apparus dans les années 60, bien sûr, se sont développés sous votre tutelle, à la New World et avant sa création.*

R. Corman. Oui, je pense que la New World représente une alternative importante. Nous sommes devenus maintenant la compagnie de production et de distribution indépendante la plus importante des Etats-Unis. Nous continuons et continuerons à travailler avec de nouveaux scénaristes, de nouveaux réalisateurs et de nouveaux acteurs.

Cahiers. *Tellement de gens ont débuté dans la compagnie, ils ont aussi appris à faire des films d'une façon particulière. Je sais que vous avez dit que vous ne faisiez pas de films de série B ici, et qu'en fait, ce genre de production n'existe plus...*

R. Corman. Ça ne peut pas exister dans la situation économique actuelle. Il serait impossible de rentrer dans ses fonds avec un film de série B aujourd'hui.

Cahiers. *Néanmoins, il y a certaines caractéristiques du film de série B classique qui sont aussi celles de la New World. Par exemple, l'économie et la rapidité. Vous avez établi des records dans ces deux domaines avec vos premiers films. Pensez-vous que ces méthodes de travail soient bonnes pour les cinéastes? Est-ce que ça donne du bon cinéma?*

R. Corman. Je crois que c'est un bon apprentissage. Je ne crois pas que la question financière soit très importante pour le réalisateur. Je crois que, du point de vue du réalisateur, il est plus important d'avoir une bonne distribution et une bonne équipe, et suffisamment de temps. Le coût de la distribution et de l'équipe est moins important. Ce qui est important, c'est la question de la rapidité. Je crois que ça peut nuire au résultat final pour des films à budgets extrêmement bas et qui doivent être réalisés dans un temps très court. Ça ne nuira pas au metteur en scène car cela peut lui apprendre son métier. Donc, nos films avec les budgets les plus bas ont eu des tournages de trois semaines. Je pense que la plupart des jeunes réalisateurs ont besoin de 15 jours au minimum. Quand j'ai débuté, je tournais des films en 5 ou 6 jours, quelque chose comme ça, mais je crois que c'est trop dur pour la plupart des réalisateurs. Alors nous avons établi un minimum de 15 jours de tournage, avec un délai supplémentaire plus ou moins long suivant les possibilités de notre budget.

Cahiers. *Il y a un autre aspect dans vos productions, tout au moins dans vos films d'action. C'est qu'en général vous ne faites pas un film qui restera sans suite, il y a souvent une série, comme chez les vieilles compagnies – par exemple les films avec des infirmières, ou même les films d'après Poe que vous avez tournés pour l'A.I.P. (American International Pictures) Pour quelle raison?*

R. Corman. Pour une raison essentiellement économique. La compagnie a été montée avec l'argent que j'avais gagné comme réalisateur, et j'avais donc très peu d'argent. Nos premiers films coûtaient environ 100.000 dollars. Si un film faisait des bénéfices, comme je reversais tous les profits dans la production de films, il était naturel d'expérimenter d'un côté et de l'autre, de continuer dans une direction qui avait fait ses preuves. Donc si un film avait du succès, on pouvait en faire deux autres à sa suite. Il y en avait un qui était une sorte de suite au film qui avait eu du succès, ce qui me donnait un profit garanti sur mon investissement, et l'autre, un film expérimental qui explorait un nouveau domaine ; et nous continuons cette politique. Si bien qu'un certain nombre de nos films sont nouveaux, différents, des films inhabituels avec lesquels on a pris des risques, alors que d'autres sont dans la veine de ceux qui ont eu un succès commercial.

Cahiers. *C'est ce qui a permis aussi à Raoul Walsh par exemple de ne pas faire qu'un seul film avec Jimmy Cagney, mais 4, dans lesquels il a pu développer quelque chose; vous, avec vos films d'après Poe, vous pouviez y aller carrément, les faire démarrer, mélanger les deux genres, exploiter toutes les variations. Maintenant bien sûr, la mentalité d'Hollywood c'est le film « qui casse la baraque », le film sensation.*

R. Corman. Et puis « qui casse la baraque » – deuxième partie.

Cahiers. *Cela m'amène directement à la question suivante. Pensez-vous que les formes de production cinématographique à Hollywood aient été influencées par la New World? Quelqu'un a écrit que* Jaws *était en réalité un film d'épouvante de Roger Corman avec un gros budget publicitaire.*

R. Corman. C'était dans le « New York Times ». Ils ont probablement raison sur ce point, – je ne le nierai pas. D'un autre côté, très peu de ces genres sont entièrement nouveaux. J'ai peut-être montré un peu d'originalité, mais quand on fait un travail créatif, on ne travaille jamais sans base de départ. Je crois que tout ce qu'on peut faire, c'est regarder ce qui a été fait avant et y ajouter un peu d'originalité ; et puis quelqu'un d'autre le reprendra et y ajoutera quelque chose d'original à son tour. C'est en sorte un processus d'accroissement de l'originalité. Donc, étant donné ce que je viens de dire, je serais d'accord avec le « New York Times ».

Cahiers. *Il y a un exemple particulier qui est très frappant pour moi, c'est cette idée de l'héroïne femme d'action. C'est vous qui avez lancé ça, avec la New World; pas seulement avec des films qui prennent des infirmières pour héroïnes, par exemple, mais avec la femme-gangster. Vous avez fait un film vous-même sur cette idée* (Bloody Mama, 1970) ; *la femme dans le rôle traditionnel du héros masculin des films d'action. Et bien sûr, on voit ça tout le temps à la télévision maintenant.* Charlie's Angels, *c'est comme si il y avait un film de la New World toutes les semaines à la télé.*

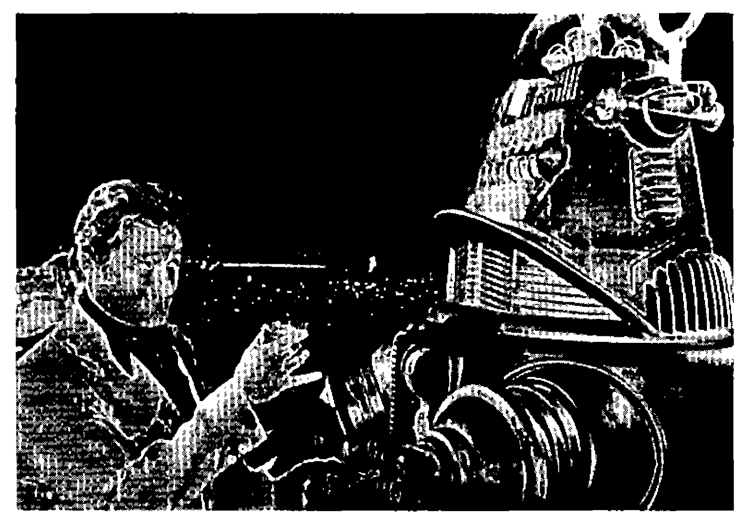
R. Corman. On y avait pensé aussi.

Cahiers. *Et comment cela vous est-il venu à l'idée?*

R. Corman. D'abord, à cause de ma sympathie pour ceux qui sont rejetés par la société. C'est comme ça que j'ai fait l'un des premiers films au début des années 60 sur l'inté-



Grand Theft Auto



Hollywood Boulevard

gration des Noirs (*The Intruder,* 1962), peut-être parce que j'ai été un peu en dehors du système des studios, ou peut-être pour des raisons psychologiques plus personnelles, je m'identifie avec l'outsider, l'opprimé. J'ai fait des films sur les Noirs, et plus récemment sur les femmes. Je pense que les femmes ont surtout été traitées en inférieures. Les femmes ont eu la mauvaise part, historiquement ; c'est seulement récemment que le mouvement de la femme est devenu important. J'ai une petite fille, et j'ai probablement pensé à ça beaucoup plus depuis qu'elle est née. Je veux qu'elle grandisse dans un monde où il y aura des chances égales. Je pense que quelqu'un qui fait un travail créatif travaille en partie consciemment et en partie inconsciemment, et il est possible que les réponses que je donne aux questions comme celles-là ne soient pas les vraies réponses, qu'il y a une réponse cachée dont je n'ai même pas idée. Mais consciemment, j'essaie d'équilibrer la balance et de montrer les femmes dans des rôles plus forts.

Cahiers. *Quelles sont les nouvelles tendances qui se dessinent dans la New World?*

R. Corman. Voilà ce qui arrive : on existe depuis 8 ans. On a débuté en 1970 avec des films qui avaient un budget d'environ 100.000 dollars. Nous sommes en train d'abandonner ces budgets extrêmement bas. Notre compagnie a été une réussite, et comme je l'ai dit, notre politique est de réinvestir les bénéfices dans la production. Alors, maintenant, on dispose de plus d'argent pour faire des films. Ça nous donne plus de liberté, plus de champ, et nous expérimentons dans des domaines différents. Nous faisons des films plus importants, nous faisons des films qui explorent de nouvelles possibilités, et certains sont indéniablement des films commerciaux. Pour nous, il y a différentes façons de s'engager dans un aspect plus important du cinéma. Je pourrais vous donner certains exemples et certaines tendances, mais cela peut varier parce que je peux avoir une idée ce soir et la modifier le lendemain, c'est l'un des avantages d'avoir sa propre compagnie. C'est ce qui finalement me donne un contrôle réel, je peux dire : « Nous allons faire ce film, » et on le fait.

Cahiers. *Pensez-vous que la New World, qui a distribué les films artistiques des réalisateurs les plus importants d'Europe, produira ce genre de film en Amérique? Je sais que vous avez co-produit* I Never Promised You a Rose Garden, *par exemple. Pensez-vous que les critiques et le public sont prêts à accepter l'idée de « film artistique américain » et est-ce que c'est quelque chose qui vous intéresserait éventuellement?*

R. Corman. Ma réponse est un oui mitigé, un oui avec des réserves. Mais *Rose Garden* est un exemple très intéressant. Ce n'est pas vraiment ce qu'on appelle un film artistique, mais il se situe entre le film commercial et le film artistique. Diverses raisons économiques – c'est-à-dire les salaires les plus élevés du monde et pas de subventions gouvernementales – rendent la production de films artistiques presque impossible aux États-Unis. Mais il y a un domaine où l'on peut mettre un film comme *Rose Garden* ,où l'on trouve des aspects du film artistique, mais qui s'adresse à un public plus large. Et je ne suis pas certain que ce soit si mauvais de s'adresser à un plus grand public. Vous pouvez devenir un peu trop esthète si votre public se borne à un cinéma de l'East Side de New York et à un cinéma de Westwood et de quelques autres villes. Je ne veux pas trop faire l'éloge de *Rose Garden,* mais pour nous c'est un film significatif parce que c'était notre première tentative pour produire un film d'un tel budget. Il a coûté un peu plus d'un million de dollars, et c'est pourquoi nous l'avons co-produit avec une autre compagnie. Nous avons mis la moitié de la somme et eux l'autre moitié. Pour nous c'était un film cher, et c'était une tentative pour se rapprocher un peu du film artistique. On tourne en ce moment quelque chose d'un peu similaire à Singapour avec Peter Bogdanovich, *St Jack,* d'après un très bon roman (de Paul Theroux), et qui sera encore un essai dans cette direction.

Cahiers. *Est-ce que la base économique de votre production a changé, en particulier pour ce qui concerne la distribution ?*

R. Corman. Elle a changé jusqu'à un certain point. Nous avons produit deux sortes de film : d'abord le film artistique, et il n'y a pas besoin de s'étendre beaucoup là-dessus, car le problème de sa distribution est très clair : il sort d'abord dans l'East Side, les critiques font leurs papiers, et après on le distribue dans toutes les salles d'Art et d'Essai des Etats-Unis. Nous avons fait une chose que personne n'avait fait auparavant : diffuser ensuite ces films artistiques dans un circuit extrêmement commercial. Le premier film artistique que nous avons distribué était *Cries and Whispers,* (Cris et Chuchotements) ; on l'a fait passer dans les drive-ins après le circuit habituel des salles d'Art et d'Essai. Les gens disaient « vous ne pouvez pas passer un film de Bergman dans un drive-in ». Bergman m'a envoyé une lettre de félicitations, il me disait que personne n'avait encore fait ça et qu'il était enchanté. Le film n'a pas battu des records, mais il a assez bien marché dans les drive-ins. C'était bien pour Bergman que son film ait été vu par un public différent, et c'était bien pour les drive-ins de présenter à leur clientèle des films légèrement – non, pas légèrement, radicalement différents. Donc on a bâti pour les films artistiques un nou-



Cockfighter, de Monte Hellman

veau circuit par-dessus le circuit traditionnel. Pour nos films d'un genre plus commercial, ça a changé un peu au cours des années. Quand on a débuté en 1970 avec des films à petits budgets, nous nous adressions surtout au public des drive-ins, à un public jeune et à un public de banlieue. Mais deux choses se sont passées durant cette période : les drive-ins ont perdu beaucoup d'importance dans la distribution des films aux Etats-Unis, et ils sont devenus moins importants pour nous. Comme nos budgets ont augmenté et, comme j'espère, notre qualité s'est améliorée et que l'on a un peu changé d'orientation, on est moins tourné vers les circuits des drive-ins, mais vers des circuits plus conventionnels. Maintenant, on s'adresse toujours essentiellement à un public jeune – c'est l'une de nos constantes, bien que l'on s'adresse à une tranche d'âge un peu supérieure. Mais on se tourne en ce moment vers un public représentatif de Westwood. *Rose Garden* est passé à Westwood, *Avalanche* y passera probablement – je prends Westwood seulement comme exemple. On est donc en train de combler une lacune ; aujourd'hui plus qu'auparavant on distribue comme (le font) les grandes compagnies.

Cahiers. *Et en même temps, il y a des films qui ont presque l'air d'être des films de la New World, qui font le même genre de percée et rapportent énormément d'argent :* Smokey and the Bandit, *par exemple.*

R. Corman. Ça c'est un autre problème. On a eu plusieurs réunions, ici, avec différentes personnes sur ce sujet. Il a été mentionné par ailleurs aussi. Quand on a commencé à s'introduire dans le domaine des majors, les majors ont commencé à s'introduire dans notre domaine. *Smokey and the Bandit* était surtout calqué sur *Eat my Dust* et sur d'autres films similaires que nous avions faits un ou deux ans auparavant ; c'était un film de carambolage comique, notre spécialité presque exclusive à un moment donné. Et aussi, un très bon film comme *Saturday Night Fever* (La Fièvre du samedi soir), c'est encore la pénétration des majors dans notre domaine. Donc, on s'est rendu compte que les majors faisaient les mêmes films que nous, et dans bien des cas, mieux que nous. *Jaws* pouvant être le cas extrême d'un film gigantesque fait sur le même sujet que nos films à petits budgets, des films comme *Smokey and the Bandit* et un certain nombre d'autres, qui sont des films à budgets moyens, essayent de couvrir le même marché que nos films à petits budgets. On commence à concurrencer de front les majors, ce qu'on ne faisait pas il y a quelques années. On pensait qu'elles tenaient une partie du marché avec un certain genre de film, un certain nombre de salles de cinéma, et nous, nous avions un marché différent. Alors, pendant qu'elles se reconvertissent dans ce que faisait la New World il y a quelques années, nous nous introduisons directement dans leur domaine propre.

Cahiers. *Vous avez parlé des films qui pourraient combler le fossé qu'il y a entre les films artistiques et les films plus commerciaux. Un exemple qui illustre cela, c'est Monte Hellman, un réalisateur auquel* les Cahiers *s'intéressent. Je ne pense pas que nos lecteurs sachent grand chose sur votre collaboration avec lui pendant des années. Pourriez-vous nous en dire quelques mots?*

R. Corman. Monte a fait ses premiers films avec moi, et j'ai toujours pensé que c'était un excellent réalisateur. Et je le pense toujours. Il n'a jamais eu de succès commercial de toute sa carrière. Il faut faire quelques percées de temps en temps si vous voulez progresser dans ce métier, et ça a gêné sa carrière. J'ai toujours une grande confiance dans son talent, mais il y a ce problème.

Cahiers. *J'ai vu* Cockfighter, *et je sais que c'est un projet qui est né et qui a été réalisé ici, et il passait en alternance avec* Jackson County Jail. *Puis je l'ai vu à New York où il était au programme avec* Death Race 2000. *Et non seulement* Jackson County *a sans doute rapporté plus d'argent, mais il a eu aussi beaucoup plus d'attention de la part de la critique, ce qui me paraît tout à fait injuste. Peut-être que cela vient seulement du fait que le message était évident dans* Jackson County, *et que Hellman ne fait pas de films à message.*

R. Corman. Cockfighter est le seul film de ces cinq ou six dernières années que j'ai fait et qui n'a pas rapporté d'argent. Nous avons eu une série incroyable de succès, tous les films ont été des succès sauf celui-là, et c'est pour cette raison que j'ai sans doute passé plus de temps à penser à *Cockfighter* qu'à tout autre film. Le seul point noir dans la production. Bien que je pense que ce soit un bon film, il y a peut-être deux raisons à son échec commercial. Monte a probablement fait un film plus sobre sur ce sujet que je ne m'y attendais. Comme je l'ai dit, la plupart des idées sont les miennes dans les films de la New World, mais je donne au réalisateur beaucoup de liberté pendant le tournage. Le film qui en est sorti, qui était basé sur un schéma que j'avais développé et qui était le sujet évident du film, Monte l'a interprété d'une façon plus sobre... Et je pense que c'est cette sobriété qui a gêné son succès commercial. Je n'ai peut-être pas choisi un bon sujet aussi. Je pensais que c'était un sujet formidable, mais peut-être que les gens n'avaient pas du tout envie de voir un film sur les combats de coqs.

Cahiers. *Le Sud semble vous intéresser non seulement en tant que marché – je sais que vos films marchent bien depuis des années dans la région qu'on appelle maintenant la « Sunbelt » – mais aussi comme sujet. Vous avez fait* The Intruder *et je sais qu'autrefois vous vouliez faire un film sur Robert E. Lee. Est-ce que vous avez une sympathie particulière pour cette région?*

R. Corman. J'ai une certaine affinité avec cette région. J'ai tourné des films partout aux États-Unis, dans le monde entier, mais le Sud m'intéresse, encore une fois parce qu'il a été pendant très longtemps à l'écart de la vie américaine, et maintenant il s'y réintègre. C'est ce qui en fait une région très intéressante de ce pays. Je pense qu'elle est devenue encore plus intéressante depuis qu'elle est passée par les difficultés de cette réintégration.

Cahiers. *Laissez-moi terminer en vous interrogeant sur de nouveaux réalisateurs qui ont débuté à la New World, c'est un domaine pratiquement inexploré pour la revue. Par exemple, j'ai entendu dire de bonnes choses sur Stéphanie Rothman.*

R. Corman. Je peux juste vous donner une liste de jeunes réalisateurs qui ont travaillé avec nous et qui sont très bons je pense. Stéphanie *(The Student Nurses, The Velvet Vampire)* est une bonne réalisatrice ; Jonathan Kaplan *(Night Call Nurses)* est très bon je crois ; Joe Dante vient de terminer un film avec nous *(Piranha)* – je crois que Joe est particulièrement bon ; Corey Allen a fait *Avalanche* et je pense qu'il est bon ; Alan Arkush *(Hollywood Boulevard, Deathsport)* a fait du bon travail chez nous, et aussi Jonathan Demme *(Caged Heat)*, Paul Bartel *(Cannon ball, Death Race 2000)* a fait de bons films, j'en oublie sûrement beaucoup d'autres – Mike Miller *(Street Girls, Jackson County Jail)*, Anthony Page. *Rose Garden* était son premier film... nous avons eu tellement de jeunes réalisateurs chez nous.

Cahiers. *Je n'ai pas vu* Grand Theft Auto, *mais j'ai toujours été intéressé par le travail d'acteur de Ron Howard. On se souvient de lui dans le rôle du petit garçon dans* The Courtship of Eddie's Father, *le film de Minnelli, où il était tout à fait extraordinaire...*

R. Corman. Je suis content que vous parliez de ça, parce que le nom de Ron Howard me fait tout de suite penser à Chuck Griffith. Chuck n'est pas aussi jeune que les autres, il a la quarantaine, et il a travaillé avec moi comme scénariste pendant longtemps. Il a écrit et réalisé *Eat My Dust*, avec Ron comme vedette. Ça a été un grand succès, et puis on a fait faire autre chose à Chuck et on a repris Ron, qui avait été à l'école de cinéma de la University of Southern California, pour tourner *Grand Theft Auto*. Je crois qu'il a fait du très bon travail. Faire la mise en scène, collaborer au scénario, jouer le rôle principal dans un film à petit budget et tourner dans un temps très court, c'était un travail gigantesque pour un acteur de 23 ans qui n'avait jamais fait de film de ce genre. Je crois que Ron a une grande carrière de réalisateur devant lui. Je ne sais pas s'il a l'intention de poursuivre sérieusement dans cette voie, parce que son métier d'acteur marche tellement bien qu'il pense plutôt continuer sa carrière de comédien.

Cahiers. *Quelqu'un qui peut tourner 91 plans par jour... Est-ce que c'est vrai?*

R. Corman. Eh bien vous voyez, c'est trompeur. Il y avait 91 *plans*, mais c'est une façon de compter. Il y avait un tas de scènes acrobatiques où on utilisait 4 ou 5 caméras et ils comptent ça comme 5 plans. Je disais à Ron : « Ron, pour moi ça ne fait qu'un plan, pas 5. Dans ces conditions, je peux mettre 100 caméras autour de quelqu'un qui dit une ligne de texte et prétendre que j'ai 100 plans ». Enfin, il a fait beaucoup de boulot.

Cahiers. *Et Roger Corman? C'est le vieux routier du groupe.*

R. Corman. En ce moment, la production et la distribution occupent tout mon temps. J'espère que je retournerai des films, mais je ne pense pas le faire avant deux ans. Comme le Sud, qui est en train de se réintégrer aux États-Unis, on est en train de s'intégrer à la catégorie des majors. On est en train de donner l'assaut aux majors pour avoir notre place dans les dates de programmation. Notre effort pour faire des films plus importants et pour mieux s'implanter dans la distribution prendra tout notre temps pendant les un ou deux ans qui suivent. En plus, ma femme a eu trois enfants en trois ans, alors, avec trois bébés à la maison et avec la New World qui se développe, il faut bien compter un ou deux ans avant que je puisse refaire de la mise en scène.



Michael Snow

MICHAEL SNOW ET « LA RÉGION CENTRALE »

Nous publions dès ce numéro un ensemble de textes consacrés à Michael Snow, à l'occasion de l'exposition-rétrospective de son oeuvre organisée au Musée d'Art Moderne (Centre Georges Pompidou). Cette première partie porte sur l'un des films les plus importants de Snow : La Région Centrale.

En découvrant *La Région centrale,* nous sommes amenés à mesurer à quel point tout déplacement signifiant dans le système de la représentation cinématographique est lié à une transformation de l'appareil de base (1). La fabrication d'une machine-support de la caméra, va permettre tout d'abord de délier le mouvement :

« Pour ce film, Michael Snow désirait une machine qui puisse, à toutes fins pratiques, filmer dans toutes les directions à partir d'un axe central et sans interruption. Ainsi, les mouvements ou les angles de la caméra pourraient continuellement varier. Plusieurs solutions furent envisagées. Pierre Abeloos, un technicien de Montréal, construisit la machine pour recevoir la caméra de cinéma. Michael Snow lui avait indiqué les dimensions maximum de la machine ainsi que celles de ses axes de rotation. Pour obtenir sur l'écran les effets désirés, il fallait que sa hauteur, à partir du niveau du sol, corresponde à celle d'un homme. La machine fut construite entre juin 1969 et septembre 1970, et le film fut tourné pendant la dernière semaine de septembre 1970. (2).

Mais en faisant réaliser cette machine, Michael Snow ne remplace pas seulement l'opérateur image, il supprime aussi le preneur de son. Et ce n'est pas le moindre bouleversement, puisque c'est le son qui, contrairement à la norme cinématographique, va commander et rythmer ici le parcours image. Michael Snow, musicien, renverse la relation hiérarchique image/son en restituant à chacun une dimension *arbitraire* (3) qui tient à la nature de ce nouveau rapport :

– le son, toujours réel, mais électronique, ne peut plus renvoyer au naturalisme (bruits, ambiances, paroles, sont exclus). Il n'accompagne pas, il déplace ;

– l'image, qui pourtant, plus qu'ailleurs, est, dans *La Région centrale,* image de nature, est littéralement vectorisée par les signaux sonores électroniques (si leur fréquence change, le cadre balaye le paysage au ralenti, etc.). Faussement descriptif, le tracé réel de l'image est sous l'emprise du son, grâce à quoi, même ininterrompus, les trajets de caméra peuvent inscrire l'existence de discontinuités, de combinaisons non identifiées, et surtout, le surgissement d'une possible réversibilité. Ainsi le film se préserve du réalisme sur les deux bordures.

L'écart différentiel introduit ne provient donc pas seulement du fait visible que la caméra n'est plus manipulée par un cameraman, car si, par un saut technologique, celle-ci est manoeuvrée par une machinerie, son frayage reste toujours, sinon plus étroitement encore, sous la dépendance de l'opérateur réel qui l'a programmée : l'auteur. De ce point de vue, on conserve à peu près la même situation décisoire qu'auparavant, sauf que sont éliminés les ajouts, lacunes et interprétations du cameraman, qui venaient se superposer aux directives du metteur en scène, puisque dans *La Région centrale,* les indications sont lues comme partition du film, par la machine, qui les exécute automatiquement, en les distribuant sur les axes son/mouvement, et par suite, image. On voit donc que l'autonomie de la machine est réglée, et que ce sont ces normes précisément qui préviennent le dérapage illustratif.

Le dispositif de projection n'a pas été touché (le procédé est interrogé dans le film suivant, *Rameau's Nephew),* le système optique non plus, mais, actionnée par la machine, régulée par le son, la visée de la caméra n'est plus du tout centrée sur la vision frontale perspective. Elle reste monoculaire, mais c'est d'un oeil vide, hyper-mobile, qu'il s'agit. Oeil qui se déplace sans arrêt, selon la dynamique giratoire de la machine, oeil ajoutant à la puissance de notre oeil (textures imperceptibles pour nous, mouvements impraticables par le corps humain, force du balayage). Cependant, l'accentuation de la puissance du mouvement ne joue plus au bénéfice de la fantasmatisation. Elle correspond à un changement d'échelle, d'amplitude, qui favorise l'attention au processus, grossissement d'un facteur qui permet d'examiner ce qu'il en résulte pour la représentation.

Sur le plan de la perception, pour le spectateur rivé à son fauteuil, la perte de gravité accomplit la rupture déjà consommée avec le registre spatio-temporel du corps pragmatique : le plan n'est plus une unité discrète, mais un continuum imprévisible, coupe élémentaire ramenée par le cadre, venant constamment nous déstabiliser. C'est en quelque sorte l'absence, par excès du cadreur, que le spectateur éprouve à travers l'indétermination quant à l'objet filmé. Mais, sauf à vouloir l'illusion, il ne peut se placer au lieu du cameraman manquant, toute coïncidence possible, même fictive, est barrée, car c'est bel et bien *l'oeil-sujet qui a disparu du cadre.*

Dès lors, il n'y a plus, avec l'économie de cet intermédiaire, « volonté de cadrage », alignement sur des stéréotypes culturels ou des codes figuratifs, rôles objectifs ou subjectifs de la caméra, etc. *La caméra, délestée de cet oeil, n'y voit plus,* elle se contente de transformer. Le paysage est prélevé comme ensemble ordonné d'éléments extérieurs, dont l'apport entre comme paramètres, dans ce système d'écriture où l'image s'assujettit aux tempos et aux pulsations d'une batterie de sons purs. L'image est travaillée comme bande-image.

En désarticulant le couple camera man, pour lui substituer cette machine, Michael Snow fait apparaître, dans cet écart, un nouveau champ de relations son/image/objet filmé et désigne tout l'espace off (logique) des inscriptions antérieures, leur non-vu. Ce champ s'autonomise également de la suppression des contraintes figuratives liées à la narration (qui tenait lieu de cadre : variations scalaires calquées sur les personnages, ajustement à la description de l'action, action-support du déploiement et de la chronologie de la structure narrative, temporalité orientée et aussi vectorisation et hiérarchisation de l'espace).

Dans le même geste, le système de valeurs en interaction avec le régime narratif est déconnecté (discriminations haut-bas, net-flou, endroit-envers, premier-plan-arrière-plan, lecture gauche-droite obligatoire, etc.). Segmentant momentanément, ou juxtaposant ces repères perceptifs en éléments de toutes façons équivalents pour l'espace du film, la béance du cadre les traverse sous l'effet du mouvement mécanique, selon des modes variables, sans les privilégier, comme parcours distinctifs ou images croisées, blancs. Les séquences, non progressives, sont des parties elles aussi équivalentes. Et l'action vient s'exercer sur l'emplacement du sujet, le spectateur, lieu de convergence du processus.

L'autre aspect du projet de Michael Snow, avec *La Région centrale,* concerne l'objet filmé : *« Le film deviendra l'enregistrement définitif d'un fragment de nature à l'état sauvage »* (4). En la réfléchissant dans son déplacement, la machine ré-imagine la nature comme matière. On ne peut plus parler de *la* nature, comme d'une totalité, lorsque le regard a disparu du dispositif d'inscription. Dans l'échange instauré, nature et machine s'entre-représentent solidairement d'après la partition (le modèle d'écriture est plus proche de la musique). Vitesse, angle, lumière, mise au point, direction, durée, etc., définissent chaque fois autrement cette région. Du caillou au large panorama, on ne fait que contacter au passage différents codes figuratifs (picturaux notamment) du paysage, successivement, sans les



La machine

inventorier, sans en choisir aucun, et souvent, pour le spectateur, ils sont indécidables. Parfois, des images composites se forment (ciel sur la moitié gauche de l'écran, coulée de terre sur la moitié droite, qui défilent, longuement, verticalement), condensations qui nous engagent dans une perception nouvelle, images structurées comme dans le rêve, et même inversions, dont on trouve aussi des images dans la nature, et que le film produit, en toute rigueur, rencontrant par le détour une forme de complétude. Le sens est ici dans toutes ses acceptions réversible, car il n'est plus le lieu d'un dire. De cette région qui dort (Bachelard notait que la matière est l'inconscient de la forme) (5), le film évalue l'élément matériel, dans les trajets, les intervalles, les retours non intentionnels de la caméra, comme polyvalence, pigments, grains, marques, intensités, marges, pris dans les opérations et le transit de la machine. S'articulant de ses règles, hors de l'idéalisme, le film se constitue en zone analytique sur l'imagination de la matière et la matière de l'imagination au cinéma, travail sur la réalité de ses propres territoires, de ses propres procédés.

C'est un film, comme concept, où l'oeil est parvenu à ne pas voir, que nous expérimentons sur l'écran.

Marie-Christine Questerbert

---

1. Au sens défini par Jean-Louis Baudry, c'est-à-dire l'ensemble des aspects et des relais de la technique cinématographique (cf. l'article « Le dispositif, approches métapsychologoiques de l'impression de réalité », in *« Communications »*, N° 23, 1975).

2. « Autour de 30 oeuvres de Michael Snow ». Catalogue par Pierre Théberge, pp. 37 et 39. *Center for Inter-américan relations.*

3. Employé ici par opposition à motivé.

4. Extrait du projet pour *La Région centrale* de Michael Snow, dans le catalogue de P. Théberge.

5. *« L'Eau et les Rêves »,* p. 70. Librairie José Corti.

ENTRETIEN AVEC MICHAEL SNOW

PAR JONAS MEKAS ET P. ADAMS SITNEY

Jonas Mekas. *Je crois que le film dure trois heures et cinq minutes. Il a été tourné au Canada. Où exactement ?*

Michael Snow. Dans le nord du Québec.

J. Mekas. *Quand a-t-il été tourné ?*

M. Snow. En octobre 1970.

J. Mekas. *Et le commanditaire du film...*

M. Snow. C'était le « Canadian Film Development Corporation », et « Famous Players of Canada ».

J. Mekas. *Combien le film a-t-il coûté ?*

M. Snow. 27 000 dollars.

J. Mekas. *Les spectateurs s'apercevront qu'il a été tourné de façon tout à fait inhabituelle. Pour le tourner, il fallait construire une caméra spéciale : ce qui constitue, je crois, la plus grosse dépense par rapport au budget.*

M. Snow. En fait, ce n'est pas la caméra – on a tourné avec une Arriflex – mais c'est l'appareil qui contrôlait les mouvements de la caméra qui coûtait cher.

J. Mekas. *Pour ceux qui ne connaissent pas le film, on voit sur l'écran le paysage escarpé de pierres et de rochers, le lieu de tournage, selon les différentes positions de la caméra, toujours mobile, qui tourne, je crois, dans toutes les directions possibles, de côté, en cercle, et... comment diriez-vous ?*

M. Snow. Tous les mouvements circulaires possibles, à partir d'un point unique. D'un point fixe, la caméra bouge, couvrant un angle de 360° – espace d'un cercle absolu – sans photographier les appareils eux-mêmes.

J. Mekas. *Comment s'opérait le choix du mouvement de la caméra ?*

M. Snow. Il y avait deux manières de contrôler les mouvements. On avait d'une part des bandes enregistrées contenant l'information, indiquant à la machine dans quelle direction bouger et, d'autre part, des cadrans marquant la position « horizontale », « verticale » et « zoom », chacune à des vitesses différentes, de « rapide » jusqu'à « lent ». On pouvait aussi combiner ces différents facteurs et obtenir par exemple la position « horizontale » à la vitesse moyenne et la position « verticale » à la vitesse rapide.

J. Mekas. *Vous pouviez donc utiliser toutes les positions de caméra possibles, toutes les vitesses, et de plus, comme je l'ai remarqué, toutes les positions possibles du zoom. Ainsi, tous ces aspects entraient en jeu. Vous tourniez avec un contrôle à distance ?*

M. Snow. Nous étions cachés. Nous devions être présents, mais cachés, derrière les rochers. Je voulais un paysage sans aucune présence humaine.

J. Mekas. *Est-ce que les trois heures cinq – durée du film – représentent le temps réel de tournage ?*

M. Snow. Un hélicoptère nous a déposés au sommet de cette montagne et nous devions y rester quatre jours, mais il y eut un orage et nous sommes donc restés cinq jours. Le tournage lui-même a duré quatre jours.

J. Mekas. *Le film est divisé en séquences. La caméra n'est jamais immobile. Le seul élément statique du film, c'est les signes indiquant la division, signes plein cadre en forme de « X ». Ils divisent le film à peu près en dix séquences. Y a-t-il un système ou une logique dans cette division ?*

M. Snow. Non, il n'y a aucune forme mathématique ou arithmétique. Ces croix réunissent chaque mouvement, chaque section.

J. Mekas. *Comment avez-vous conçu les mouvements de la caméra ? Un plan précis ?*

M. Snow. Tout était préparé. Ça commence par un mouvement circulaire sur le sol qui s'élève progressivement comme une grande spirale. Ce mouvement tourne autour du niveau du sol et s'élève peu à peu jusqu'à l'horizon puis atteint le ciel. Et c'est en quelque sorte l'énoncé du thème. Car c'est ça, la matière du film : le mouvement circulaire. Puis viennent des élaborations de formes diverses.

J. Mekas. *Chaque séquence correspond donc à un mouvement différent ?*

M. Snow. A des vitesses et des angles de vue différents. Le même mouvement peut se répéter à une vitesse différente. On peut utiliser la position verticale en rotation à des vitesses différentes. C'est comme un système de variation, qui ne procède pas par accumulation mais par construction.

Il atteint un certain degré pendant la séquence de l'aube, par exemple, le tempo reste à peu près le même, puis s'accélère peu à peu, à la fin, à son point extrême.

J. Mekas. *Je voudrais repréciser ce que l'on voit sur l'écran. La caméra, dans toutes ses positions, nous montre ce paysage escarpé, préhistorique, païen, dirai-je, rocailleux, sans âme qui vive : pendant des miles, on ne voit que des montagnes et un lac, mais aucune présence humaine – des pierres, des rochers, une pente abrupte – et progressivement on a l'impression de contempler un paysage peint, peint par la caméra. Pourrait-on dire, de manière simplifiée : nous avons ici le premier paysage peint du cinéma ? Simultanément, nous entendons un son composé de trois ou quatre sortes de « bips », de combinaisons de « bips » à différentes vitesses. Que sont ces « bips » ?*

M. Snow. Ils sont tirés des bandes que nous avons enregistrées pour bouger la caméra.

J. Mekas. *En fait, on voit l'image et on entend les « bips » des bandes qui bougent la caméra.*

M. Snow. Oui, c'est synchro. On peut les comprendre de différentes manières – comme des ordres à la machine, ou... J'essayais de balayer l'espace sonore de la même façon que l'espace visuel. Cela va d'un extrême à l'autre, c'est aussi très calme, c'est comme un système nerveux.

J. Mekas. *Oui, une ça énonce une sorte de musique des sphères pour l'image, un son cosmologique.*

M. Snow. C'est une sorte de conscience présente dans ce lieu totalement sauvage. L'image que l'on voit, le lieu, sont distants et sauvages.

J. Mekas. *Comment inscrivez-vous ce film dans votre évolution depuis* Wavelenght, Back and Forth?

M. Snow. Ils sont tous plus ou moins centrés sur le mouvement de la caméra. *Standard time*, que j'ai tourné en 1967, comportait des plans circulaires comme dans une partie de *Back and Forth* qui annonçait *La Région centrale*. Depuis longtemps, j'avais envie de faire un film-paysage. Mais comment faire un film-paysage? Il y a dans ce film une équation entre ce que l'on voit et la manière dont on le voit. En fait, la façon dont les yeux sont conduits par les mouvements sur l'écran est aussi importante que le lieu qui y est montré. Mais il faut garder des repères haut/bas pour que ça fonctionne.

J. Mekas. *Pourquoi avoir choisi un paysage déshumanisé?*

M. Snow. Je voulais rendre le film plus « existentiel », que le spectateur soit l'unique centre de ces cercles. Ça devait être un lieu où l'on pouvait voir à l'infini, sans rien de l'homme, afin que chaque spectateur y trouve une sorte d'unicité et de distance. Je pense que ce qui est sauvage – s'il existe encore quelque chose de tel – doit être montré aussi sauvage que possible. J'en reviens à la « croix » ou à cet « X », car c'est le seul élément immobile du film. Parfois, en sa présence, une chose intéressante survient. En effet, on attribue parfois un mouvement, ou l'on ressent le mouvement auquel on vient de participer quand ces croix apparaissent et fixent l'écran.

J. Mekas. *Comment s'appelle ce qui contrôle la caméra?*

M. Snow. Je l'appelle « l'appareil qui bouge et qui fait bouger ».

J. Mekas. *Qui l'a conçu?*

M. Snow. Pierre Abeloos, à Montréal. J'ai mis beaucoup de temps à trouver quelqu'un de capable de le concevoir.

J. Mekas. *C'est un appareil ingénieux et maniable, il peut exécuter tous les mouvements et changer instantanément toutes les directions de la caméra. Il semble qu'ici la science et l'art se rejoignent.*

M. Snow. Avoir la machine, c'était un peu avoir le film. Je voulais que quelque chose se produise, et le seul moyen pour que cela arrive était de réaliser cette machine qui, je le suppose, n'existait pas. Ce n'était qu'un outil – de même que la caméra – je lui ai donc ajouté une autre machine.

J. Mekas. *D'après vous, quel est l'effet de ce film sur le spectateur?*

M. Snow. C'est une expérience unique. Au niveau de l'effet visuel, il faut noter qu'il n'y a pas de support, si ce n'est la croix. Ce qui fait bouger les yeux. Et ce vers quoi je tendais, c'était, en un sens, faire bouger le regard. Par exemple, il se produit un phénomène intéressant, quand on observe un mouvement rotatif lorsque le mouvement de la caméra est centré sur l'objectif (ce qui n'a jamais été fait auparavant). Le champ de vision se brouille car on ne peut tout suivre à la fois : tout tourne et tout saute. Et j'essayais de travailler le mouvement des yeux dans ce but, pour mieux le contrôler : en regardant vers le haut, il fallait lever la tête, au fur et à mesure que l'image montait, j'agissais sur les yeux, leur mouvement, leurs muscles. Il faut aussi tenir compte de l'iris, car certaines de ses parties contrôlent la densité de la lumière. Par exemple, dans la séquence de l'aube, quand on voit le sol sombre, puis le ciel, ce que l'on obtient – car on ne sait pas s'il y a réellement mouvement parce qu'il n'y a pas de repère – c'est un écran de lumière pure qui devient plus froid, puis de plus en plus chaud ou de plus en plus lumineux. Puis il y a une section d'à peu près huit révolutions.

J. Mekas. *Votre film est donc plutôt visuel? En composant le mouvement aviez-vous des schémas, ou un plan?*

M. Snow. Tout était préparé, romantiquement préparé. Sans structure mathématique, une sorte de symphonie. La longueur des prises de vue n'était pas calculée en terme de quantité de cadrages. C'était : « Je veux 10 minutes de ça (geste de la main) et élévation ». C'était fait dans un style graphique. Pour montrer qu'on veut un mouvement plus rapide, on le signale par une élévation sur le graphe. On tire un enregistrement de ce graphe. Mais la bande était mauvaise, on a donc travaillé avec une série de cadrans, et je suivais à distance. J'ai fait plusieurs prises. Il nous aurait fallu un an pour perfectionner le système d'enregistrement. Je m'en suis donc servi comme modèle pour la bande son.

(P. Adams Sitney nous rejoint à ce moment de l'entretien).

P. Sitney. *Est-ce qu'il y a beaucoup de séquences que vous n'avez pas utilisées?*

M. Snow. J'ai dû couper 5 heures. Mais il y avait souvent des répétitions.

P. Sitney. *Avez-vous supprimé des passages non répétés?*

M. Snow. Très peu. Ce n'est pas la structure de départ. Ça s'est embrouillé, tout n'a pas marché. Par exemple, je suis parti avec l'idée d'avoir des gens sur place; j'ai tourné, et il y a une séquence d'à peu près une demi-heure avec l'équipe, qui s'est avérée nuisible à l'essentiel du film. Le seul fait de leur présence dépossédait les spectateurs du film, de son mystère. J'aimerais en faire un autre film : car c'est intéressant, mais c'était à l'encontre de ce film.

J. Mekas. *Où est l'appareil, maintenant?*

M. Snow. A Montréal. Je l'ai exposé à la National Gallery d'Ottawa. Mais j'aimerais m'en servir pour d'autres films.

J. Mekas. *Vous ne voyiez pas tous la caméra pendant les prises de vue?*

M. Snow. Non, on ne la voyait pas. Je suivais le graphe. C'était divisé en bobines. Tout était organisé. Avec un chronomètre, on pouvait dire qu'on voulait 3 minutes de mouvement vertical puis lent – les vitesses allaient de 1 (bas) à 10 (haut) – je demandais, par exemple, un mouvement horizontal à vitesse 2, et je tournais le cadran.

J. Mekas. *Vous pouviez aussi ajouter le zoom...*

P. Sitney. *La caméra était placée sur une colline? Vous l'aviez mise là-haut* (il désigne un point)?

J. Mekas. *La caméra semble posée sur une pente, surplombant une vallée montagneuse avec, d'un côté, un lac et de l'autre, un sommet rocailleux.*

M. Snow. Elle était en haut d'une pente. J'ai essayé de trouver un endroit où différentes choses pouvaient se produire pour qu'en en faisant le tour, ce soit plus étendu et plus bas à la fois. Pour jouer le ciel contre le sol.

P. Sitney. *Quel était ce fleuve?*

M. Snow. Le lac Tortue.

J. Mekas. *Où est la ville la plus proche?*

M. Snow. Ce n'est pas vraiment dans l'Arctique mais c'est une grande étendue sans arbres. C'est à peu près à la même latitude que James Bay, mais ce n'est pas à côté, c'est près du St-Laurent. La grande ville la plus proche doit être Montréal, mais c'est quand même très loin. C'était près de Sattie.

P. Sitney. *Comment viviez-vous? Vous campiez?*

M. Snow. Oui. On s'est fait déposer par hélicoptère à 100 miles du terrain d'atterrissage, avec notre fantastique matériel. Nous avons dressé une tente, Joyce faisait la cuisine, et...

P. Sitney. *Et vous portiez tous une barbe !*

M. Snow. Il faudra que je vous montre les photos que j'ai !

J. Mekas. *Joyce a fait des prises de vue?*

M. Snow. Mon dieu non ! Il y avait trop de travail. Elle devait filmer le tournage et en faire un film intitulé « Visage humain de la technologie », mais elle n'a pas pu. Nous étions trop occupés, nous nous levions à 5 heures, mettions en marche le générateur, essayions de manger et il faisait horriblement froid. C'était une fabuleuse aventure. Rien pour s'asseoir pendant 4 jours, à part les rochers, et, chose étrange, on tombe toujours sur de gros rochers.

J. Mekas. *Ils ont l'air de gentils rochers !*

M. Snow. Ils le sont, je les adore. Ce sont des rochers de l'ère glaciaire, laissés par les glaciers au moment de leur fonte.

J. Mekas. *J'ai remarqué sur le gros rocher, près de la caméra, une sorte de « V » renversé, que l'on voit parfois...*

M. Snow. Je n'ai jamais remarqué !

J. Mekas. *J'ai pensé que ça avait été gravé, le signe est très clair !*

M. Snow. Sur le grand rocher?

J. Mekas. *Oui, j'en suis sûr.*

M. Snow. Je ne l'ai jamais vu.

J. Mekas. *Regarde la prochaine fois. C'est un « V » renversé, comme un « L » russe. Peut-être que des russes sont venus et l'ont gravé pour Lénine.« L » comme Lénine* (rires).

M. Snow. Le tournage était vraiment génial. Il y a eu un orage, le jour où l'hélicoptère devait revenir nous chercher. Nous l'avons entendu et il s'est éloigné. Ils étaient les seuls à savoir que nous étions là. Nous avions une radio et nous devions appeler à heure fixe; et ce jour-là, ne pouvant atteindre la base, nous en avons joint un autre, beaucoup plus loin. Et nous avions du mal à nous faire entendre. Et tourner sans rien voir ! Je ne voyais pas l'appareil avant de changer la pellicule, faire le point, et tout vérifier.

J. Mekas. *Vous faisiez chaque fois le point vous-même ? L'objectif était réglé par bande, mais pas le point ?*

M. Snow. C'est ça.

P. Sitney. *Pensez-vous au film comme à des séquences marquées par les « X » ?*

M. Snow. Oui, en gros, c'est divisé en séquences marquées par les « X ».

P. Sitney. *Il y a des raccords?*

M. Snow. Il doit y en avoir à cause des changements de bobines.

J. Mekas. *Tu utilisais des bobines de 30 minutes?*

M. Snow. De 400 pieds, c'est-à-dire 10 minutes.

Une question de P. Sitney sur les projets de M. Snow.

M. Snow. Je pense... probablement... quelque chose qui concerne les dimensions de l'écran et du cadre. Ce qui est différent de ce film. Je voudrais l'utiliser pour un mouvement rectangulaire assez complexe. On pourrait, par exemple, l'installer dans cette pièce et construire une scène comme ça. D'abord le plafond... Ça bouge... comme ça... comme ça... et ça descend tout autour de la pièce, dans un mouvement continu. Dur, mais possible. En tenant compte de l'architecture, du choix d'une structure dans une pièce donnée, c'est ce qui m'intéresse réellement, concevoir des cycles de cette sorte.

J. Mekas. *Pensez-vous que* La Région Centrale *puisse influencer des artistes qui travaillent dans d'autres domaines, des peintres par exemple qui s'intéresseraient à une recherche semblable. Est-ce que ça rejoint leurs préoccupations, leur pensée, leur intérêt ?*

M. Snow. Je ne sais pas. C'est un travail, pas une démonstration. La plupart des films réalisés par ces artistes sont des documents sur leur travail plutôt qu'un film. Moi, c'est la réalisation qui m'intéresse, c'est un lieu commun, mais c'est vrai. Il y a quelque chose dans ce mode qui peut être utilisé pour faire des expériences qui ne pourraient absolument pas être tentées autrement. C'est ce qui m'intéresse. C'est pour ça que je construis tout, la capacité de la caméra à n'avoir ni « haut » ni « bas » – pas de construction « haut » ou « bas » dans cette caméra, on peut la tenir comme on veut. Même l'élément vertical, un pan vertical est une chose miraculeuse et fantastique. Si l'on fixe l'horizon, les yeux vers le ciel, à un certain point, elle se retourne. Et quand on baisse les yeux, l'horizon se renverse vers le sol et se redresse. C'est quelque chose que j'adore... Extraordinaire, vous vous rendez compte, il n'y a personne. Puis on voit l'ombre de la caméra dans le film, c'est aussi une chose intéressante parce que ça marque la trace du lieu de l'image, ce qui est inscrit sur l'écran.

(Entretien réalisé le 20 janvier 1972.
Traduit de l'américain par Marthe Cartier-Bresson)

Programme Michael Snow à la salle de cinéma du Musée National d'Art Moderne (3e étage), au centre Georges Pompidou :

3 janvier : 18 h. *Wavelength* (66-67) et *Breakfast, table top Dolly* (72-76)
4 janvier : 18 h. *Back and forth* (68-69)
5 janvier : 19 h. *Standard Time, One Second in Montreal* (69), *Slide Seat Pantings* (74)
6 janvier : 15 h 30. *La Région Centrale (70-71)*
7 janvier : 15 h. *Rameau's Nephew by Diderot (thank to Dennis Young) by Wilma Schoen* (73-74)

CRITIQUES

LE GOÛT DU SAKÉ

(OZU YASUJIRO)

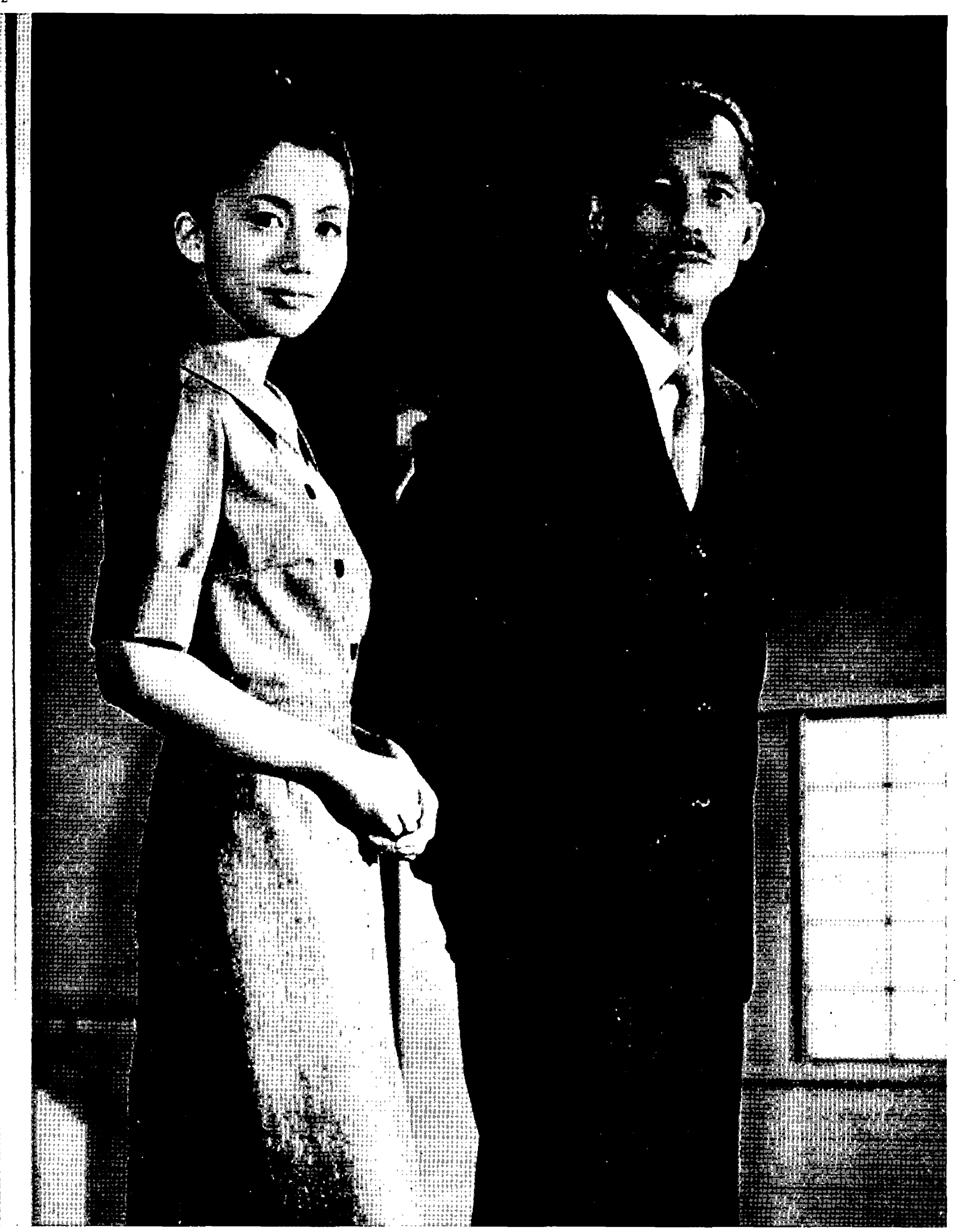
A la façon des cinéastes (Hawks, McCarey, Rohmer, Olmi) dont l'oeuvre manifeste une parfaite conformité, idéologique et sentimentale, à la société dans laquelle ils vivent, Ozu ne se révèle pas à nous par des thèmes personnels ou par des histoires qui trahiraient avant même d'être investis par le cinéma une vision du monde originale et distinctive. Plutôt que de se différencier trop visiblement du commun des mortels qui composent cette société en leur donnant à contempler un spectacle trop différent de ce qu'ils vivent, Ozu (ou l'un des quatre autres) a choisi de ne pas dérouter et de faire de la vie quotidienne et ordinaire l'élément permanent sur quoi se fonde son cinéma. Travail difficile – puisqu'à vouloir fuir les excès d'une trame ou de personnages d'exception, il court le risque de tomber dans la banalité – que ces cinéastes ont accompli ou accomplissent avec plus ou moins de bonheur.

Ozu nous raconte ici l'histoire de plusieurs familles dont la vie se recoupe d'abord parce qu'en chacune le père a l'habitude de retrouver les autres dans une sorte de club où l'on se restaure : tous alors évoquent leurs diverses fortunes amoureuses, certains souvenirs, l'avenir de leurs enfants. Ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas, ce que l'on dit et ce qu'il est superflu de dire, obéit non pas à des exigences de scénario : le scénario, dans *Le Goût du saké*, n'exige rien (les rapports n'évoluent qu'avec lenteur, et la vie, à la manière de cette musiquette qui berce le film, continue en douceur), mais aux impératifs, disons, rythmiques d'une certaine harmonie que Ozu établit savamment entre le temps et l'espace, entre les impatiences individuelles et la patience imposée par tout ce que nous, spectateurs d'ici, ne connaissons pas et que l'on pourrait appeler l'ordre social et culturel japonais.

Cette harmonie agit sur nous avec un rien de perversité (qu'on retrouve – ce rien – exprimé aussi insidieusement mais par d'autres procédés chez Hawks et chez Rohmer; quittons ici McCarey, rendu plus complexe que les autres par l'appel du mélodrame et le génie de la métamorphose, ainsi qu'Olmi, cinéaste moins heureux que les autres); ainsi ce découpage construit sur des franchissements d'axe insolents, sur des alternances de champs-contrechamps où les acteurs tour à tour regardent dans la même direction comme pour nous dérouter avant qu'un plan général, les contenant tous deux, ne vienne restituer l'espace habituel, ce découpage nous dérobe la perspective couramment suggérée ou recomposée dans le cinéma classique (telle qu'elle fut portée à son apogée par Allan Dwan). Dans cet univers d'adultes qui parlent, plaisantent, évoquent des souvenirs, exposent leurs griefs ou leurs problèmes domestiques, la caméra filme (voilà une différence avec Hawks) à hauteur d'enfant : on dirait qu'elle est assise par terre et qu'elle organise dans son coin son découpage de l'espace comme un jeu de cubes où chacun, avec ses arêtes et ses plats, mystérieusement semblable ou différent de son voisin, se verrait posé de manière légèrement troublante mais à une place indiscutable.

Et l'Histoire, dans ce film qui ne gonfle pas la moindre histoire et laisse les conflits s'épuiser loin de lui, est une discrète perturbatrice qui propose, de son côté, une énigme au joueur de cubes. La défaite japonaise (cf. les deux très belles scènes parallèles où l'on entend l'Hymne de la Marine) et l'envahissement économique du Japon par les U.S.A. sont convertis ici en éléments intégrables et modificateurs du projet esthétique de Ozu qu'on pourrait croire, au contraire de Mizoguchi, indifférent aux orages de ce monde : les échanges de regards, les gestes de salut, et le pivotement sur lui-même de l'ancien marin (là aussi regardé comme par un bébé ébahi qui traînerait au pied des tabourets du bar) évoquent l'Histoire du Japon par une sorte de dérision amère chez les personnages équilibrée par une jubilation des cadrages et du découpage. Quant à la présence des U.S.A., elle est assez évidente dans le rôle accordé au whisky, à l'aspirateur, aux cannes de golf Mac Gregor, au téléviseur portatif, et dans l'habillement des personnages : chaque objet ou chaque élément a une place plus ou moins grande selon qu'il infléchit une scène (les cannes) ou un plan – d'ailleurs répété – (le téléviseur).

On remarquera que si présence de l'Histoire il y a, ce n'est jamais sous la forme d'une effervescence ou d'un tragique direct : dans un espace aussi discipliné (que cette discipline soude entre eux des éléments aussi dissemblables qu'une dramaturgie attentive et polie et une mise en place ludique et quel-



Le Goût du Saké, de Ozu Yasujiro

que peu cruelle ne change rien à l'affaire), où règne une fréquente symétrie combinée de mille façons (cet ordre social et culturel japonais n'apparaît pas sous cette forme chez l'occidental Mizoguchi (1)), seul le temps pourra – et dans l'instant et dans la durée – exprimer (ou peut-être prendre le relais de) ce que le déroulement de la vie contemplée pourra laisser affleurer de différences affectives (évitons, pour ne pas faire à Ozu de procès d'intention, de parler de « sentiment tragique de la vie ») : la fille qui assiste au retour de son père ivre, l'autre fille, seule dans sa chambre, qui entortille son mètre de couture, le décalage vocal du vieux professeur (porteur d'une différence sociale développée plus tard) par rapport à ses anciens élèves, sont des moments plus ou moins longs dont l'intensité est fixée par la durée dédramatisée des plans (souvent rythmés par toutes sortes de pulsations sonores venues du monde extérieur) et par les exigences de ce drôle d'équilibre spatial dont les prémisses sont posées dès les premières minutes du film.

Le scénario a alors pour fonction de répartir çà et là des points de *non-concordance des temps* qui détermineront dans le film le cours de la vie des personnages, empêcheront qu'ils se rencontrent, qu'ils déclarent leur amour, contrarieront leur destin et compliqueront les règles du jeu que l'artiste Ozu s'impose et avec lesquelles il réussit si bien à jouer (le point commun qu'on a voulu voir entre l'oeuvre d'Ozu et les Straubfilms, il est là).

Il reste à dire un mot de l'emploi de la couleur dans un film qui, par ailleurs, émeut moins que le merveilleux *Voyage à Tokyo,* ne se déroule pas sans quelques plages d'ennui (pourquoi ne pas le dire ?) et ne semble comestible aux spectateurs français qu'à condition de troquer dans le titre son goût de congre (avec la sauce qui l'accompagne) contre l'exotisme rassurant du saké qui n'en camoufle pas moins bien le peu prestigieux aspect « famille Duraton » (2) dont Daney me rappelle qu'il est caractéristique de l'oeuvre à tiroir et répétitive de Ozu (comme chez Hawks la continuité du travail entrepris ou chez Rohmer la sophistication de l'itinéraire moral) et qu'il comblait le public japonais.

Ozu emploie ici très peu de couleurs et en joue à la fois pour compliquer son édifice formel par des variations de lumière sur ces couleurs, pour obtenir de nouvelles atmosphères, et pour accroître la complexité du contenu même du film. Des couleurs franches (vert, rouge, jaune, bleu) sont répétées non pas en vue d'une vraisemblance réaliste, mais pour créer une imprégnation sensorielle. Le vieux professeur devenu cuisinier est habillé d'un costume vert dans une pièce dont les parois sont vertes, et non seulement les objets posés sur la table sont verts, mais les cheveux même de l'homme, et ses sourcils sont verts. Même si l'on imagine que le tirage a été abusivement poussé au vert (3), on ne peut refuser le fait qu'une même couleur a été répétée dans plusieurs éléments du plan, au mépris de tout réalisme, afin de raréfier les sollicitations colorées et de concentrer l'attention. Ce coloriage strict va dans le même sens que ce jeu de cubes qui annule les conflits non pas parce que le cinéaste les ignorait, mais parce que le projet esthétique qui le hantait implique que ces conflits passent par une opération de conversion au bout de laquelle le spectateur, lesté du fardeau du devenir et de l'exemplarité (ou de la métaphore), éprouve *a tempo* le présent (ce continuum de vie si bien réglé dans le film) et engrange dans sa mémoire quelque chose qui ressemble à de l'oxygène, une énergie qui peut l'aider dans les conflits réels de sa vie.

C'est pourquoi, s'il est des films qui s'apparentent à ceux de Ozu, plutôt que ceux d'Akerman ou de Handke (parfois de Wenders) qui ne parviennent qu'à sur-signifier des riens par insistance, ou échouent à équilibrer l'espace et le temps et cèdent à une certaine pesanteur ou inertie idéologique, ce sont les films de Hawks et certains films de Rohmer *(La Collectionneuse* ou *Le Genou de Claire),* où est résolue si bien l'intersection du mouvement des acteurs et du changement des décors que la marche même du film agit avec plus de force que les freins idéologiques qui rassurent leurs auteurs.

Le Goût du saké est un film qui ne brusque rien ni ne blesse personne, mais sa permanence est inscrite dans des registres non soumis aux lois du box-office : ceux de la mémoire.

Jean-Claude Biette

(1) Oui, occidental, car Mizoguchi était passionné par Maupassant, Balzac, Dostoievsky et, je crois, Zola. Il parle également d'une influence qu'auraient eu sur son oeuvre Braque et Picasso, quant au cinéma, on trouve dans ses films une influence de l'Expressionnisme, puis de Sternberg, et, dans son insistance à structurer fortement des plans-séquences autour de heurts d'individus séparés par des différences sociales et économiques, de William Wyler. On sait d'autre part (cf. les entretiens autour de Mizoguchi) qu'il admirait Lubitsch, John Ford et qu'il apprécia *All About Eve* de Mankiewicz. Il n'a jamais, que je sache, émis de formules prudentes et définitives sur l'impénétrabilité de l'art occidental par un Japonais.

(2) Célèbre émission de Radio-Luxembourg des années 50.

(3) La grande perfection formelle n'exclut pas les bavures techniques : ainsi le ronronnement de la caméra dans bien des plans est une bavure technique, mais elle n'a aucune importance.

INTERIEURS
(WOODY ALLEN)

De quoi souffrent les personnages d'*Intérieurs*, le dernier film de Woody Allen qui, après cinq ou six comédies fort réussies, aborde avec succès le drame psychologique? D'une incapacité flagrante au récit, à la fiction. Ils souffrent – c'est mon diagnostic – de ne pas (savoir) raconter (des histoires). Leur maladie consiste à ne pouvoir sortir d'eux-mêmes rien d'autre qu'eux-mêmes (et que du même). Dans des décors (des *intérieurs*, premier sens du titre) livides, épurés par le design et l'artisanat, ils passent leur temps à s'expliquer, à vider leurs sacs, à déballer leurs âmes (leurs *intérieurs*, deuxième sens du titre), à se les montrer, mieux : à se les jeter à la figure. Tout est sujet à interprétation, prétexte à longue dispute, matière à psychodrame familial. Car évidemment tout cela se passe en famille. Les filles avec la mère, la mère avec les gendres, les filles entre elles (elles sont trois). Toutes les combinaisons possibles. A deux, à trois, à quatre, à cinq. On prend les mêmes et on recommence, mais ça ne change rien, ça reste toujours terne, sinistre comme un film porno. C'est un film porno.

Tout semble avoir été dit mille fois dans cette famille, et définitivement : en quelques scènes, au début du film, on voit fonctionner divers mécanismes de défense, d'évitement de l'Autre, surtout face à la mère. Mais soudain quelque chose, la décision du père de se séparer de sa femme, Eve, séparation à l'essai, dit-il, pour ne pas trop la faire souffrir et, de fait, cette temporisation l'aidera à tromper son désarroi, son sentiment de déréliction, soudain quelque chose vient relancer la machine à s'expliquer, rouvrir l'*âmerie* (comme on dit la bagagerie, la bouquinerie, la tisanerie). *Exit* le père. Alors ça recommence, l'analyse envahit la vie, cancérise la parole, les relations. L'analyse au sens de psy-



chanalyse, une psy permanente, sauvage, diffuse, poisseuse, vulgarisée, vulgaire, vulgaire *et* sophistiquée, massmediatisée en somme, aussi inséparable de la journée moderne que les gaz de voitures, les bouteilles jetables et les télécommunications, quelque chose (une arme? un remède? un aliment?) d'absolument fre(ud)latée en même temps que d'absolument nécessaire. Nécessaire à quoi? Peut-être à vivre sans Dieu. Tel serait, du moins, le sens de cette courte scène, *saine-clef*, où la mère, assise sur un divan devant sa télévision, écoute (mais c'est nous qui l'entendons; elle, elle est déjà ailleurs) une sorte de prêche qui dit à peu près ceci : les Juifs, maintenant, ils ont remplacé Dieu par le peuple juif et l'Etat d'Israël, les voilà bien avancés... Et ceux qui ne sont pas juifs? Par quoi l'ont-ils remplacé? Sans doute, par l'âme. Cela ne crève-t-il pas les yeux que, Dieu absent, nous vivons le siècle de l'âme? De l'âme de culture (ainsi les champignons), de l'âme de supermarché, de l'âme en rayon, de l'âme Ame. Que d'âme, que d'âme... Indivisiblement : trop d'âme et point d'âme. A force de se vider les intérieurs, il n'y a plus que du vide à l'intérieur. Le vide n'empêche pas de souffrir, mais la souffrance permet de vivre; elle arrive même à presque combler le vide.

Et c'est cette vie de souffrance à vide que le film cerne en sa première partie, cruellement, avec ses décors aux couleurs raréfiées et ses dialogues exsangues, interminablement peuplés de velléités intellectuelles et artistiques, de petits ou de grands chantages affectifs. Est-on si loin du bois dont fait feu et flamme habituellement le comique de Woody Allen? Certes non. Seulement, ici, le regard, dépourvu de la complicité bienveillante du rire, se fait froid, froidement clinique (et il y aurait là un troisième sens pour le titre : l'éradication par le drame des *intérieurs* d'un système comique). Et sans la forme extraordinaire de tous les comédiens, le film basculerait souvent dans ce gouffre glacé, tant les scènes évitent délibérément toute émotion. Mais le fil ne s'arrête pas là et l'émotion viendra, montera, s'imposera dans la deuxième partie, grâce surtout à l'introduction d'un personnage étonnant et détonnant, Pearl, une femme rencontrée par le père sur quelque plage grecque et dont il veut faire sa nouvelle épouse. Une femme plutôt grosse, plus très jeune (le même âge que lui, le même âge qu'Eve), pas très raffinée, pas belle, bref une femme avec laquelle, selon les critères en cours un peu partout, il perd au change. Sauf que Pearl, comme on dit, pète de santé... Santé relative certes, non par rapport à une santé idéale mais par rapport à la maladie chronique des autres.

En quoi consiste la santé de Pearl? Toujours selon mon diagnostic : en une capacité époustouflante au récit, à la fiction. Elle ne cesse de raconter des histoires, la mort de ses deux premiers maris, les curiosités de l'Australie, etc. Elle respire l'anecdote, les propos de table, d'ailleurs elle se tient très bien à table. Bavarde? Superficielle? Oui et alors... qu'est-ce que cela change à la générosité de sa voix, de ses formes, de ses bonnes intentions, de son âge, de son amour, de ses appétits? Car elle est généreuse. Sans complexe. Sans âme? A la fois si peu dame et trop dame (pendant quelques instants on n'en croit pas ses yeux, on dirait un travesti). Tout simplement : avide de vie. Beaucoup plus qu'un symbole de vie (outre le récit, le film la marque du côté du soleil, de la mer, du sable, du voyage), elle est la vie même puisque, sans compter la nouvelle vie qu'elle offre à celui qui l'épouse (peut-être pour en mourir comme ses précédents maris), elle arrachera à la mort l'une des filles d'Eve, celle qui la hait le plus, celle qui accepte le moins qu'elle remplace sa mère aux côté de son père.

L'introduction de ce personnage dans le film (comme dans la vie de cette famille d'ailleurs) est un coup de force et c'est un coup gagnant, un coup qui décuple ses enjeux. Personnage de comédie mais bridé, maintenu à distance dramatique, tenu en laisse par une mise en scène qui ne change pas de ton (c'est Alida Rouffe chez Benoît Jacquot mais parlant à la B.J., pas à la Pagnol), il établit des relations fictionnelles forcément violentes avec les autres personnages, il bouscule le drame familial conventionnel, exacerbe ses conventions, les fait flamber. Dans le développement des situations et dans le dénouement des destins, tout ce qui suit l'arrivée de Pearl est aussi « gros/grossier » qu'elle, mais émotionnellement ça paye. Rien n'est grotesque, tout reste crédible : les réactions à l'annonce du divorce, le mariage, la fin de la mère, le sauvetage de la fille. A chaque fois, l'émotion est vive, de plus en plus vive. La qualité de ces scènes fortes tient en ce qu'elles savent mettre en jeu une assez grande quantité de parties prenantes sans que les intérêts principaux n'effacent les bénéfices secondaires. Et cela avec un minimum de moyens. Remarquable à cet égard est la série de plans de coupe (sur les divers dormeurs, chacun avec son rictus) pendant le drame final dans la mer et sur la plage. Tous les fils sont toujours tissés ensemble.

Le pire qui pourrait arriver au film de Woody Allen serait qu'on le rapproche de Bergman (ce qui certainement ne déplairait pas à son auteur, mais ça, c'est une autre affaire). Jamais Bergman n'aurait pris le risque d'introduire dans une telle trame un personnage tel que Pearl. Pas par manque d'audace. Tout simplement parce que son intérêt va essentiellement à la psychologie et à ses raisons, le sens du tragique lui faisant singulièrement défaut. Quoi de plus rationaliste et de moins tragique que le procès truqué de *Sonate d'automne?* Avec Pearl, au contraire, le film de Woody Allen bascule dans la tragédie : le mystère de l'amour ne cède pas devant les plus subtiles raisons de la psychologie la plus fine. Et loin de tout jugement moral. Si l'on veut à tout prix une référence européenne, il faudrait la chercher du côté de Fellini.

Revenons à la maladie. Le film se clôt sur l'accession au récit de la fille « sauvée » par Pearl. Ou plutôt, pas au récit, à l'écriture. Signe de rétablissement, de « guérison »? Ou autre façon de faire la malade? Peu importe le résultat, seule compte la thérapie. Car ce siècle n'est pas seulement celui de l'âme, il est aussi celui de la maladie. L'âme est malade, et avec elle souvent le corps, mais d'une maladie qui est tout un art de vivre. Quand on n'en meurt pas.

Au siècle des thérapies, l'écriture saurait-elle avoir d'autre fonction que thérapeutique? A ce point d'interrogation nous retrouvons Dieu et ses substituts. Tout se passe comme si l'écriture thérapeutique venait se loger à la place vide des Ecritures, dans la béance de cette inépuisable suite de petites histoires qu'est la Bible. Bientôt Eric Rohmer, à la suite de Chrétien de Troyes, avec son *Perceval le Gallois*, posera l'origine du roman dans le récit de la Passion (du Christ), autre histoire de souffrance. A suivre donc.

Jean-Paul Fargier

Les deux textes sur *L'Homme de marbre* publiés dans notre numéro précédent ont suscité des remous au sein de la revue comme chez certains de nos lecteurs. Nous publierons une table-ronde sur le film de Wajda dans notre prochain numéro.

UN MARIAGE

(ROBERT ALTMAN)

Altman, ce spécialiste de l'âme humaine, au coeur simple cependant, puisque, d'après Vittorio Gassmann, « il est resté un enfant », vient de faire sur le tard une découverte eu égard à la société américaine dont il est issu et qu'il nous dépeint dans un film amusant et coloré, très psychologique et très moral, très politique même, pour Francis Girod *(L'Etat sauvage)*.

Ce film, *Wedding*, écrit au jour le jour dans une atmosphère d'exaltante improvisation, chacun ayant reçu l'ordre de se surpasser, nous raconte une journée d'un mariage, à travers une fresque bigarrée de portraits.

La critique française unanime ne tarit pas d'éloges et s'esbaudit encore de l'énorme matériau humain traité là de main de maître.

Cette découverte, qui dénote le haut sens moral de l'auteur, pourrait se traduire (pour rester fidèle à l'essence de sa pensée) en ces termes : derrière le tralala et le chichi des convenances sociales bourgeoises, il y aurait du pas beau, du pas propre qui se cachent. La preuve : le mariage, ce dernier grand rite américain, nous dissimule des dessous qui ne sentent pas la rose.

Mais comment faire passer la pertinence d'une telle révélation, la levée d'un tel lièvre ? Eh bien, il ne faut pas mégoter sur les moyens utilisés : une cinquantaine de personnages en habit de gala, une douzaine de Cadillac qui tournent en rond, et une luxueuse demeure, style Maison-Blanche, feront le tralala.

Quant au pas beau, au pas propre, ce sera à travers la psychologie de comportement des cinquante personnages, leur assourdissant bavardage (cris et éructations compris), qu'ils vont se dévoiler tous seuls, car la caméra altmanienne aura su, grâce à son spéculum optique et par des effets macroscopiques, les épingler au bon moment, c'est-à-dire à *leurs moments de faiblesse*.

Par exemple, dès le début du film, on montrera en gros plan au spectateur que le pas beau peut se cacher derrière la bouche mignonne de la jeune mariée au visage angélique, sous la forme d'un horrible appareil dentaire en acier inoxydable. Il suffit de lui *faire montrer les dents*; par là, le Docteur Altman (vétérinaire à ses heures) reprend une pratique toujours d'usage chez les marchands de bestiaux. Car c'est à la denture, paraît-il, que l'acheteur (le spectateur) pourra juger de la bonne qualité (ou non) de l'animal. Le pas propre, lui, va suinter tout naturellement du moindre aparté entre deux individus. Mais ce crapaud gluant et croassant qui circule pendant tout le mariage dans les pantalons des convives ou sous leur pull-over n'en est-il pas l'ironique symbole? Pouah!

Cependant, il nous sera magistralement montré du doigt (toujours le pas propre), aux trois quarts du film, par l'aveu de grossesse honteuse de la jeune soeur de la mariée, Mia Farrow, au visage tout aussi séraphique.

Eh oui, cette jeune vierge (hum, hum!) révèle crédûlement au conseil de famille qui l'interroge sur ses quatre mois de gestation, qu'elle a forniqué, non seulement avec son nouveau beau-frère, mais aussi avec tous les membres de l'Académie Militaire. Et comme elle n'a pas assez de ses dix doigts pour compter les pères potentiels de sa future progéniture, elle prend les doigts de sa tante pour compléter. Voilà un dénouement inattendu et tout à fait désopilant, dans la grande tradition des blagues de salle de garde (les jeunes filles, via leur sexe, font toujours les frais de ce genre de divertissement, à la grande joie des carabins).

On va bien rire en effet dans le film, sur le dos de ces deux jeunes filles : l'une mal servie en bouche, l'autre qui aurait déjà trop servi (humour dans la veine altmanienne), quand la caméra nous dévoilera ces stigmates visibles sur leurs corps (l'appareil dentaire et le gros ventre), car ils en disent long (voyez ce que je veux dire) sur les tares et vicissitudes de cette famille de parvenus irlandais.

Quand les parents boivent, les enfants trinquent. C'est eux qui payent, mais en même temps, ils trahissent tout haut ce que les autres (les grands) cachent et pensent tout bas. Les aveux de Mia Farrow (la jeune soeur restée très enfant de caractère) font jaillir cette scandaleuse mais néanmoins incontournable vérité sur l'humaine condition, à savoir : tout le monde a quelque chose de pas joli joli à cacher rapport à son panpan.

Altman va nous illustrer le bien-fondé et la justesse de cette assertion (vraie, puisqu'inscrite sur le corps d'une enfant, et comme la vérité sort de la bouche des enfants, etc...) par le comportement, qui baroque, qui énigmatique, qui hilarant de ses personnages de préférence féminins.
Prenons-en quelques uns.

La mère de la mariée, Tulip, si digne en apparence, dès que son rigide époux a le dos tourné, se laisse draguer dans le vestibule, la serre, les toilettes, par l'oncle du marié : M. Goddard. Au début, elle a bien une vague nausée quand ce gros phoque lui souffle son amour dans les narines, mais la loi du stupre sera la plus forte, et cette mère respectable finit par succomber à cet homme marié : elle lui propose une folle semaine de lucre chez une vieille tante. Ses résistances sont tombées quand il lui a susurré à l'oreille : « En ce moment, votre bouche est l'orifice le plus important pour moi ».

Une tante de la mariée profite de l'affolement général pour se laisser conter fleurette, dans les recoins, par un vulgaire jardinier. « J'ai une pelouse à biner » lui murmure-t-elle, le regard lubrique.

Une autre tante du marié, folle de son corps, ne peut s'empêcher de coincer son amant noir (un domestique) entre deux portes, en lui demandant de l'embrasser. Heureusement, cet intendant intègre résiste.

La mère du marié, après avoir en partie déshonoré sa famille en épousant « un latin lover » (Vittorio Gassmann), est tombée dans le piège illusoire des paradis artificiels : elle se drogue, et son sourire évanescent masque difficilement une coriace aliénation à la seringue.

Quant à la maîtresse de cérémonie, Géraldine Chaplin, que va-t-on découvrir derrière son obsession de l'étiquette (derrière tous ses chichis)? Alors que le mariage touche à sa fin, cette femme sans enfant (c'est elle qui le dit!) se jette sur la bouche de la jeune mariée, mûe par un incompressible désir homosexuel, qui l'aurait cru !



Un mariage, de Robert Altman

Ainsi, toutes les femmes de cette assemblée auraient comme trait commun de cacher derrière une apparente bienséance des instincts bas, susceptibles de se réveiller en certaines circonstances particulières, un mariage par exemple. Par instinct bas, il faut entendre, selon la déontologie (médicale) altmanienne : dessous = sexe = fond de culotte, et l'on se rendra compte qu'au-dessous de ces dessous – le point de vue qui préside au film – il n'y a rien d'autre qu'un vieux puritanisme de derrière les fagots dénié (comme toujours) par un humour salace au ras des pâquerettes. Il est vrai que le puritanisme et l'obscénité fonctionnent souvent de pair, en faisant de tout ce qui touche au sexe l'enjeu d'un immontrable refoulé qui fait retour, sur scène, en terme d'une omniprésente incitation voyeuriste.

« Baisse le capot on voit le moteur » disent pudiquement les enfants. Altman, « ce voyeur virtuose » (d'après José-Aimé Bescos) ou ce médecin de génie, va nous soulever le capot pour nous faire voir l'état du moteur. Il fallait y penser!

Si la preuve est faite que les femmes, dans *Wedding*, sont menées par le bout du nez par leur « hustéra », qu'est-ce qui peut agiter les hommes? Selon un autre lieu commun, qui décidément illustre bien la pensée de l'auteur : « le sexe et l'argent mènent le monde »; on ne sera pas étonné de découvrir, en fin de film, que le père de la mariée a un portefeuille à la place du coeur. N'hurle-t-il pas, alors que tout le monde croit les jeunes époux morts dans un accident de voiture : « Ce foutu mariage m'a coûté vingt mille dollars! »

Il hurle en effet, puisque le parti pris du film est de surprendre chaque personnage au moment crucial où *« il se met à table »* (soit cet instant propice où lui échappe, de la profondeur de son être, des aveux compromettant à son propre égard). La mère de la mariée, surprise en train de se laisser aller à raconter son dépucelage à l'école, son époux, surpris en train de se laisser aller à crier son avarice.

Un tel forcing opéré sur chacun alimente encore le taylorisme effréné de la mise en scène et du montage, où les plans courts, hachés, sans lien structurel entre eux, s'agencent comme les éléments successifs d'une chaîne de montage automobile.

Le langage cinématographique, aussi bavard que les personnages harponnés par la caméra, utilise fin de compte les mêmes codes (exclamation de vulgarité, humour graveleux et bas ragotage) que ceux dont le film (via l'auteur) est censé montrer l'abjection.

Beaucoup de bruit pour rien et une agitation permanente qui ne sont pas sans rappeler, dans *Wedding*, l'atmosphère de tapage inutile et le son toujours trop fort des bistrots. La connerie, à la différence de la bêtise, s'exprime haut, sur un mode agressif, toute pleine de sa suffisance. Le type de filmage mis en oeuvre ici se situe dans la droite ligne de cette tradition.

Heureusement pour ceux qui commenceraient à douter des bons sentiments de l'auteur vis-à-vis de ses personnages, il y a le métèque, héros positif de service, *garde-fou fictionnel* pour un public qui, paradoxalement, voit du politique (donc de la gauche), là où il n'y a que raccolage et instrumentation.



Un mariage, de Robert Altman

Ce héros, Vittorio Gassmann, le père du jeune marié, ancien plongeur de trattoria, s'est quasiment tu pendant tout le film, puisqu'il avait prêté serment à sa belle-mère de rester extrêmement discret sur lui et ses basses origines sociales. Puis soudainement, avec l'arrivée impromptue de son jeune frère, il se met à vitupérer, rire et s'esclaffer (bourrades, larmes et embrassades), le tout dans une langue incompréhensible, à un rythme de quarante mots seconde. C'est que voilà, son jeune frère a fait ressortir d'un seul coup vingt ans de latinité refoulée. Et comme la latinité, pour Altman, c'est avant tout un baragouinage intempestif et un comportement de marionnette remontée, ces deux acteurs italiens auront cinq minutes pour nous faire leur numéro à la sauce des mauvaises comédies italiennes.

Mais leur instrumentation ne va pas s'arrêter là, ces deux personnages manipulés par un scénario en mal de conclusion vont réaliser tout à coup dans quel milieu pourri et friqué ils sont tombés. Passe encore pour le jeune frère qui débarque, mais l'autre, Vittorio Gassmann, soumis depuis vingt ans aux lois de sa belle-famille, il découvrirait par un miraculeux dessillement l'absurdité de cette société de consommation au relent de Coca-cola, et cela le jour même où sa belle-mère venait de mourir : quand il est enfin le maître chez lui!

Le film se termine sur les chapeaux de roue par le départ vrombissant des deux frères écoeurés par le mode de vie américain, quelle équité! Mais néanmoins ivres de bonheur, puisqu'ils chantent du bel canto.

Dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, un autre type de métèque, un Indien celui-là, muet pendant tout le film, brisait ses chaînes dans la scène finale, en défonçant avec un lavabo le mur de l'institution psychiatrique. Même fantasme (prudent) d'explosion, même basse décharge sur le dos de l'autre (l'étranger), même raccolage ultime où s'avoue le désir panique de plaire à tout prix et à tous.

A force de se vouloir plus malin que ses personnages, Altman baisse de film en film la barre de son éthique cinématographique. Avec *Wedding*, on peut se demander s'il ne l'a pas placée tout simplement au-dessous du niveau de la ceinture.

Danièle Dubroux

L'ALLEMAGNE EN AUTOMNE (film collectif) et LE SECOND ÉVEIL

(MARGHARETE VON TROTTA)

On peut d'abord se demander d'où vient cette unanimité, à propos de *L'Allemagne en automne*, à séparer le film de Fassbinder du reste. Celui-ci serait juste dans le ton, le reste ne vaudrait rien, simple concert de banalités, simple constat de contre-informations. Je veux entendre par là : n'est pas à la hauteur de ce qu'on peut et doit aujourd'hui attendre d'Allemagne. Fassbinder, lui, serait à la hauteur, le film de Margaret von Trotta aussi *(Le Second éveil)*, si on en juge par l'accueil que lui a fait la presse (qui s'attache beaucoup plus d'ailleurs au contexte et aux intentions qu'au film lui-même).

Être à la hauteur : comment parler aujourd'hui du problème de l'État et du terrorisme? Question que nous pose l'Allemagne et d'où on attend, comme en échange, des embryons, au moins, de réponse.

Et gageons déjà que si on parle tant du film de Fassbinder et si peu du reste, c'est d'abord parce que c'est le seul épisode où il est donné de reconnaître son auteur, le reste s'embrouillant dans l'anonymat le plus complet. Voilà qui est bien gênant, mais en fait très salutaire. Des intellectuels (allemands) parlent, et pour une fois on ne sait pas qui, on ne sait pas qui dit quoi, qui montre quoi, on ne pourra pas y dégager un discours bien construit pour le faire jouer contre un autre, y reconnaître son favori, faire de la paraphrase, compter les points. L'Allemagne, par ce film, se dédramatise dans son exemplarité, dans sa spécificité, elle nous renvoie à nos questions.

Il y aurait au départ deux approches totalement opposées du problème. D'un côté, la micro-politique, la géopolitique de nos comportements, de nos pulsions, de nos investissements. De l'autre, la macro-politique,celles des énoncés globaux, la mise en place des grosses machines, les questions d'appareils, etc... Mais dans cette dichotomie politiquement confortable, post-gauchiste, la question de l'État fait problème : car entre dire qu'il est partout, qu'il nous cerne dans le moindre de nos comportements, dans chaque secteur de notre vie quotidienne, sans savoir exactement où, et supposer donc qu'il puisse être nulle part, repoussé dans un ailleurs toujours plus lointain (que l'État reste à sa place, mais l'État a-t-il une place?), la frontière est vite passée. Il ne reste alors de place que pour une conception répressive, spectaculaire, de l'État : l'État est d'abord là où il se manifeste, et quand il se manifeste, il se manifeste immédiatement partout, il interpelle tout le monde, violemment mis en scène par le terrorisme. C'est alors la montée spectaculaire, dans un cycle infernal, de la violence sans fin, sans (bonne) cause, sans loi ni droit, où la politique se perd, où les énoncés s'évaporent.

Pas simple et pas facile donc de parler de l'État, de le cerner et de l'isoler entre ce partout indéfinissable et cet ailleurs sans place.

Avançons alors que de l'état actuel (des choses), de cette non simplicité, *L'Allemagne en automne* rend parfaitement compte, et modestement, y compris le film de Fassbinder, à condition de le remettre à sa vraie place, c'est-à-dire tout simplement dans l'ensemble du film. Un film qui, si on veut bien y regarder, se tient comme un ensemble : de toute évidence, ce film a été fait collectivement et avec la participation de chacun; de toute évidence il a un point de vue d'ensemble, travaillé au montage.

Comment expliquer alors ces bribes de mêmes films de fiction qui reviennent çà et là à côté de parties plus autonomes?

On dit : Fassbinder, lui, au moins, se met en scène (c'est d'ailleurs ce qui permet de le reconnaître) dans son propre corps (et pas qu'un peu : il vomit, il se roule par terre, il pleure, il engueule et emmerde tout le monde...); lui au moins, il ne parle pas de la politique d'en haut, il en parle d'en bas, comment il la vit, comment il la ressent, comment ça (le) torture. Et puis, après s'être bien mis à nu, il se cache derrière ses lunettes noires, pour aller voir sa mère et lui demander des comptes. Quelque chose du genre : mais crache-moi donc ce que tu as dans le ventre. Ce qu'elle fait en évoquant sa nostalgie d'un État fort, face à quoi, lui n'a plus qu'à jouer le rôle de la défense démocratique : un État à sa juste place.

Voilà : soit on prend ses énoncés à la lettre, on se précipite aveuglément dessus, comme sur un manifeste, et on en extrait un discours (voilà ce que pense Fassbinder de la situation), soit on les intègre dans un film et on regarde. Et on se dit qu'il s'agit d'une mise en scène, comme nous y invitent les nombreux points d'insistance, des gestes et des comportements, des cadrages et des décors. Et on retient alors la mise en scène d'un affrontement, d'une tension entre un univers clos et privé et un extérieur qui ne pénètre que par le téléphone, les informations, les étrangers indésirables et les énoncés insupportables. Pas tant : « il faut savoir qu'il y a toujours un petit fasciste qui sommeille en nous », mais plutôt la mise en évidence dramatique que le terrorisme et l'État, de cet ailleurs indéfinissable et indésirable, nous interpelle jusque dans nos moindres retranchements : ça le dérange, ça le met en crise, il y perd tous ces repères, son boire et son manger, son aimer, son parler et son penser, bref, son savoir vivre. Mise en scène d'un affrontement aussi sur la scène des énoncés et des (bonnes) intentions, entre un fils allemand et une mère allemande, entre hier et aujourd'hui, entre le présent et le passé. Et on retient alors que la grande époque de la démocratie triomphante (l'après-guerre) va demander des comptes à son passé trouble et inavouable.

Et il ne devient donc pas anodin que la scène suivante soit, sur un mode cette fois comique et léger, celui d'une jeune fille professeur d'histoire qui doit enfourcher sa pioche (une arme comme une autre) pour aller dans la profondeur des forêts allemandes déterrer l'histoire. Et que pour citer un autre épisode du film, d'un comique moins léger cette fois-ci, cela (la faillite de la démocratie triomphante) aille chercher non seulement dans le nazisme (trop facile et trop spécifiquement allemand), mais encore plus loin, jusque dans la République de Weimar et l'écrasement des grands espoirs révolutionnaires (beaucoup plus en symbiose avec le reste de l'Europe).

Et il n'est pas anodin non plus qu'après l'exubérance de la mise en scène et de la mise en crise de Fassbinder, le film se termine sur une note contraire : après l'enterrement de Baader, Essling, Raspe (de leurs corps mutilés), l'évanescence de ces deux corps, la mère et la fille unies par un même costume qui se faufilent et s'échappent du désordre des fins de manifestation, pendant que la bande-son laisse échapper une chanson de Joan Baez, digne représentante du mouvement hippie (Woodstock et compagnie), mouvement qui se situe délibérément en marge de toute politique et de toute violence, pour la réconciliation et l'amour de tous.

Baader est mort et enterré, sa bande disséminée, c'est peut-être la fin d'une époque, en tout cas c'est une fin : appel à d'autres horizons., La séquence finale lâche la bride, comme Fassbinder avait commencé à bride abattue.



L'Allemagne en automne

Mais d'abord et entre les deux : faire le silence et se taire. Non pas le silence lourd, pesant et souvent hypocrite des enterrements, mais le silence pour prendre le temps de se retourner.

Partir de là d'abord : du témoignage, de l'information, de la mise en image, presque de la mise en boîte : constituer un stock, pointer, cadrer, cerner ce qui se passe : de Mogadiscio à l'enterrement de Baader en passant par l'affaire Schleyer. Cerner l'État, sa raison, sa violence (sa brutalité, dirait Genêt), l'isoler dans le cadre de l'image, comme il a isolé les terroristes : brutalité de la minute de silence imposée aux ouvriers de Mercédès, obscénité de la préparation du banquet et de la messe pour Schleyer alors que l'Allemagne avait voté sa mort avec celle des terroristes, pour en finir.

Cerner l'État et sa raison, et la peur qui vous surprend dans le plus banal quotidien : celui d'une balade d'amoureux, celui de la réalisation d'une dramatique télé, celui de l'univers clos et confortable d'un appartement. Et aussi : dans les sous-sols, dans le privé de chacun, la violence gratuite pendant qu'un tel, en prison depuis 7 ans, fait un discours incompréhensible sur les raisons historiques de tout ce déchaînement.

Montrer tout ça, tout simplement, cette violence à laquelle il est difficile d'échapper, sans essayer d'y mettre de l'ordre, si ce n'est celui imposé par la multiplicité des points de vue, par la chronologie des événements. Impossible de retrouver dans ces images (froideur du documentaire, exacerbation de la mise en scène, théâtralisation des saynètes), dans ce procédé de montage, la bonne dichotomie de la gauche bien-pensante, d'y retrouver la trace d'une innocence.

L'Allemagne en automne a un mérite, et pas des moindres : il ne prétend pas rétablir un ordre politique, un ordre de prééminence, donner un sens, une direction de lecture, là où il n'y en a plus. Ne prétend pas tenir un discours, là où la morale minimum de l'engagement demanderait que tout discours soit tenu jusqu'au bout, jusque dans son impossibilité. Le terrorisme est terroriste, aussi parce qu'il empêche et barre la fameuse dialectique du *oui mais* : soit on est pour lui contre l'État, soit contre

lui et pour l'État. Ou alors, pour citer Baudrillard qui l'a très bien dit dans le chaud (et le show) du débat (*Libé* du 4 nov. 77) : *« Ceci correspondrait à un phantasme de synthèse et de défense qui nous permet de nous récupérer de la fureur de l'échec. Tout, même la tuerie, leur serait pardonné si elle avait un sens : telle est l'axiome d'une morale qui se retranche derrière la bonne violence ».*

A l'opposé, *Le Second éveil* est un film dégagé, un film qui se dégage de son contexte. Alors que *L'Allemagne en automne* inscrit le terrorisme (celui de la RAF) dans le corps même du film, mais discrètement et modestement et au delà de tout jugement en le respectant dans l'irréductibilité de son fait, Margaret von Trotta part (et parle) du même contexte, y adosse son histoire mais pour y inscrire son jugement, y remettre de l'ordre, faire le tri : entre le bien et le mal, entre le sale et le propre.

Le bien et le mal : Christa Klages organise un hold-up avec deux camarades pour sauver une crèche sauvage qu'elle a elle-même fondée. Les deux camarades se font prendre, elle reste seule. Le hold-up n'a servi à rien : les responsables de la crèche refusent cet argent illégal. L'acte de Christa, pourtant présenté avec toutes ses bonnes raisons et ses arrières humanitaires (la crèche sera remplacée, faute d'argent, par une librairie porno) la met cependant au ban de la société, la mène sur le chemin du suicide : elle se cache, s'enfuit au Portugal dans une communauté agricole qui la chasse quand on y apprend son affaire, revient en Allemagne ne sachant où aller, s'enferme dans une chambre vide, une cellule, s'y laisse périr, au fond du désespoir et de la solitude. Bref : elle mime tout un processus (celui de l'isolement progressif des prisonniers de la RAF) et par là le fait passer de l'ordre de sa réalité politique à celui d'un rite initiatique : une sorte de descente aux enfers qui la purifie de son échec, de son erreur. Elle peut alors s'en sortir et, purifiée, réintégrer la société. Elle se fera prendre par la police, mais celle-ci reste hors champ (bruits de bottes et voix impératives), elle n'a plus de prise sur elle : l'employée de la banque qu'elle a attaqué ne la dénonce pas.

Ce dénouement heureux est attendu, il se profile déjà dans un dosage savant tout au long du film. Tout en menant son parcours exemplaire, et du fait même de son exemplarité, Christa fait des adeptes, non pas au terrorisme mais à sa (bonne) cause : Lena, l'employée de banque qui la suit sur ses traces; sa mère, allemande moyenne typique, grosse femme solitaire qui se réfugie dans le théâtre, joue comme repoussoir. La liquidation de la crèche à laquelle elle assiste, et la mise en place de la librairie porno, décident de son adhésion (elle va jusqu'à s'affronter au propriétaire du local). Ingrid, la copine d'enfance, installée dans un confort froid et moderne, à l'affectif minable, elle-même plutôt froide au début. Mais elle crie la nuit : on le voit en même temps que le confort et on l'apprend en même temps que Christa. Il suffisait de le savoir. A partir de là, de cette faille, tout est possible : une autre vie faite de nouveaux rapports, de chaleur, de solidarité et d'amour (véritable).

Pour Margaret von Trotta, le terrorisme n'est évidemment pas une solution, et personne ne peut le lui reprocher. Ce qui l'intéresse, c'est de montrer qu'à l'intérieur du fonctionnement de l'appareil d'État et de sa raison, il y a toujours des failles, et que c'est là-dessus qu'il faut compter, porter ses espoirs et sa politique : contre l'organisation et l'extension de l'État, organiser l'espace de sa marginalité, contre la macro-politique et le terrorisme mâle et suicidaire, la micro-politique de notre féminité sans violence et des valeurs de vie.

Malgré les déclarations où elle se défend de parler de politique pour seulement la montrer « dans les actes et les attitudes des personnages », le film de M. von Trotta fonctionne comme un mot d'ordre, un appel au peuple à réaliser ses pulsions frustrées par la raison d'État.

Mais là aussi la comparaison s'impose avec *L'Allemagne en automne*, là aussi cent fois plus parlant parce que cent fois moins didactique. Cent fois plus parlant, particulièrement la scène où un couple d'allemands, extérieurement très typique et de surcroît restaurateurs (la bouffe et la bière) s'indignent de l'inhumanité et du manque de courage de leurs concitoyens. Et tant pis si cette indignation leur est dictée par leur sens du commerce : il s'agissait d'organiser le repas des familles après l'enterrement des victimes. Cent fois plus parlant tout simplement parce que l'Allemagne y est vivante et peuplée d'individus divers et variés.

Le sale et le propre : *Le Second éveil* est un film d'Allemagne, qui se réfère à l'Allemagne et à son actualité, qui fonctionne là-dessus (voir les critiques et les entretiens sur le contexte politique allemand). Mais c'est aussi un film germanophobe (ce qui peut-être explique son succès en France). L'Allemagne n'y est qu'un décor vide et froid d'où se détachent quelques figures stéréotypées, du fait même de ce vide qui les entoure : la mère pour la version classique, l'amie d'enfance pour la version moderne. Celle-ci n'est sauvée, récupérée dans la fiction, que parce qu'elle a crié la nuit, qu'elle a produit sa propre faille. La mère parle de sa fille avec tendresse mais sans épanchement, la fille ne parle jamais de la mère, toute tournée qu'elle est vers la construction d'un nouveau monde.

C'est que *Le Second éveil* est un film de salut public. Un film propre, propre et sage comme l'aspect extérieur de l'Allemagne aujourd'hui, dont sont si fiers les représentants de l'État. Un film qui fait le propre, comme il a fallu pour acquérir cette fierté il y a quelques années déjà, faire le propre dans les rues et dans les têtes. Aujourd'hui aussi, pour laver la boue dans laquelle elle s'est à nouveau plongée, depuis 68 et surtout l'année dernière. Il faut laver tout ça, purifier l'Allemagne du terrorisme qui la menace sans arrêt. Un film qui du passé, tout récent et plus lointain, fait table rase. Une utopie, paraît-il ? Mais il me semble bien que l'utopie avait un contenu (quand il en avait un, et on peut vider le contenu des mots comme celui des pays) plus critique, plus engagé et plus frontal.

Thérèse Giraud

THE SHOUT
(JERZY SKOLIMOVSKI)

Jerzy Skolimovski a quarante ans. Cela fait presque vingt ans qu'il fait du cinéma. D'une manière hasardeuse, surprenante, chaotique. On se souvient avec éblouissement – mais il faudrait les revoir – de ses films polonais, *Walkover* et *Bariera* surtout, des films dont la virtuosité toute nouvelle (on le considérait un peu, à l'époque, comme le Godard de l'Est) ne l'emportait jamais sur l'effronterie du propos : une technique virevoltante alliée à un esprit frondeur. Ce qui faisait la force de ces films, c'est qu'on ne savait jamais où on allait : la fiction demeurait indécidable, semblait s'inventer à chaque moment et au moin-



Alan Bates dans *The Shout,* de Jerzy Skolimowski.

dre détour du moindre mouvement d'appareil. En voilà un qui nous avait mis dans sa poche, éblouis, soufflés. *Le Départ,* film belge et de transition, était encore réjouissant d'invention et de drôlerie, une drôlerie un peu folle qui compensait l'assagissement apparent du style, la perte de son côté flamboyant, excessif. *Les Aventures de Gérard,* une superproduction d'après le roman napoléonien de Conan Doyle, heureusement resté inédit, fut une immense déception, une catastrophe, et l'occasion de se poser quelques questions : qu'en était-il de Skolimovski, qu'est-ce qui lui arrivait, qu'allait-il devenir? Les questions se posent toujours : *Deep End* a été un énorme succès d'Art et Essai (un des premiers de ce type : des mois dans un cinéma) et un tout aussi énorme malentendu : oeuvre hybride aux fantaisies faciles, qui plût comme un beau galet, bien lisse et bien clos, oeuvre somme toute assez impersonnelle, qui retenait pourtant par l'acuité de sa vision de l'Angleterre, une Angleterre comme on ne l'avait jamais vue auparavant; il n'était jusqu'au vert de l'herbe et au rose des joues qui semblaient impressionner la pellicule comme pour la première fois. Qu'en est-il de ce *Cri du sorcier* (qu'on eût mieux fait, simplement, d'appeler « Le Hurlement »)?

L'Angleterre est tout aussi présente, minutieusement restituée, accents, comportements, attitudes, rituels, filmés comme par un ethnologue de la fiction. Là, pas de problème : la réussite est totale, la ressemblance parfaite jusqu'à devenir inquiétante. Et le reste, c'est-à-dire cette histoire d'un homme aux pouvoirs surnaturels, amoureux d'une femme qu'il séduit en l'envoûtant, jaloux du mari sur lequel il fait l'expérience du « cri qui tue », appris parmi les aborigènes d'Australie, devenu fou parce que le mari malin a réussi à briser son âme en quatre, qui était contenue dans une pierre? Le moins qu'on puisse dire, c'est que ça fait peur. Si tel était le but recherché, il est atteint. Est-ce suffisant? C'était, dans un tel contexte, absolument nécessaire, mais fallait-il, pour autant, faire l'économie de la réflexion, escamoter le point de vue du narrateur, brouiller les cartes à plaisir? Il semble que Skolimovski, hanté par l'idée de l'échec, ne puisse se résoudre désormais à faire un film qu'une fois tous les atouts mis de son côté : surenchère frénétique, tout doit conduire à une unique certitude, celle que le spectateur sera bien du bon côté, accroché, anéanti, toutes résistances brisées, embarqué bel et bien sur le radeau du frisson et de l'épouvante. Ainsi le travail sur le son, dont on a beaucoup parlé, trop sans doute : la technique est celle du mixage le plus sophistiqué, celui qui a fait ses preuves dans l'enregistrement des disques pop – plus on a de pistes sonores, plus on peut jouer avec elles, mieux c'est. Futilité de l'effet, de l'étrange pour l'étrange : il ne suffit pas d'avoir recours à un équilibrage des sons relativement inédit – en gros, amplifier les bruitages tout en diminuant l'intensité des musi-

ques, mettre au premier plan sonore ce qui est d'ordinaire à l'arrière-plan, et inversement – pour faire oeuvre de novateur. Le « travail sur le son », c'est bien la tarte à la crème du nouveau cinéma : plus on en entend parler – et cela fait des années que ça dure – moins on l'entend effectivement dans les films. Ici, tout est fait pour conditionner sonorement et visuellement le spectateur, pour l'installer peureusement dans l'attente du cri : le mari est un musicien, spécialiste de l'enregistrement déformé des bruits, et, comme si sa double attente du cri n'était pas suffisante pour introduire le suspense, le découpage du film fragmente à loisir, multipliant les collages et angles bizarres, les cassures rythmiques, le tournoiement brisé autour des personnages, tandis que l'histoire elle-même se complait dans d'incessants aller et retour, présent-passé mêlés à loisir, logique dynamitée, spectateur hagard, égaré. Oui, le cri fait peur : et comment s'en étonner, après ces appels d'ambiance répétés, ce crépitement sonore destiné à faire vibrer le corps? Et pour le cri lui-même, toute la gomme : le cri s'amplifie, la salle résonne, quarante pistes sonores nous convoquent, chutes du Niagara, lancement d'un vaisseau spatial, le tout sortant de la bouche démesurément ouverte d'un Alan Bates halluciné, cadré, décadré, morcelé, ballotant, balloté, démesuré.

Démesure, c'est sans doute le mot qui convient : un faible argument, amplifié à l'extrême, une surenchère d'effets inédits, à seule fin de noyer le poisson, une absence de point de vue, à seule fin de noyer le spectateur dans l'exil de la fiction. Ambiguïté à tout prix, décollage du sens, perte des points de repère : on sort sonné, saucissoné.

Skolimovski est un joueur de poker. Il mise sur son film comme sur un cheval, un peu à la manière du Forman de *Vol au-dessus d'un nid de coucou,* avec, heureusement, plus de talent et moins de mégalomanie, ce qui fait qu'il ne tombera sans doute jamais aussi bas que Forman. Mais on doit s'interroger sur une conception du cinéma qui se fait jour, ici et là, celle du « ça, c'est fort » : à chercher le toujours plus fort, l'inexprimable, le non-dit, on risque bien de faire éternellement le tour de son nombril.

Louis Skorecki

NOTES

UNE HISTOIRE SIMPLE, LE SUCRE

Dans les films de Sautet, il y a une multitude de prénoms. D'abord parce qu'il y a beaucoup de personnages dans ses films. Mais ils n'ont pas de nom, il n'est pas nécessaire pour le spectateur de les connaître ou de les appeler par un nom. Un prénom suffit : César, Rosalie, Mado, Vincent, François, Paul et tous les autres. Dans le dernier film, Marie (on se rapproche, est-ce un hasard, de la religion), Serge, etc.

S'ils n'ont qu'un prénom et pas de nom, c'est que ces personnages appartiennent à la même famille dont le nom est : groupe, bande, famille, amitié, alliance, quelque chose qui mixe l'amitié, l'amour et le syndicalisme : un syndicalisme affectif auquel chacun adhère et dont tous fixent les règles ou les modes d'appartenance.

Claude Sautet est un cinéaste à ne pas mésestimer : il est d'abord un cinéaste grand public (mais on peut avancer qu'il se fait, du public, une assez haute idée), il est surtout le seul qui peut servir à la gauche en France (avec peut-être Tavernier). Ses personnages sont dans la vie, travaillent, se cognent aux difficultés (c'est Romy Schneider, pathétique, qui emploie l'expression « se cogner » dans une réplique émouvante), s'aiment et ne se comprennent pas toujours. Ce qu'on appelle les sentiments humains est peint sur fond d'une crise généralisée de ce qui constitue les rapports d'alliance traditionnels ou dominants au sein des couches moyennes (je renvoie au texte de Jean-Pierre Oudart sur *Vincent, François, Paul et les autres* dans le n° 254-255 des *Cahiers).*

Le cinéma de Sautet est populaire, parce qu'il reproduit habilement les codes narratifs du roman-feuilleton (où seul compte le prénom des personnages : le spectateur – ou le lecteur – a alors plus de facilité pour vivre avec ces personnages, imaginaires et réalistes à la fois, et la force d'identification n'en a que plus d'impact) et parce qu'il est le seul cinéaste qui fait vivre encore, dans le contexte de pourriture avancée du cinéma commercial français, quelque chose qui vient de ce cinéma français d'avant-guerre, où, toutes classes réunies, des personnages qui y figurent font vivre quelque chose d'une idéologie à la française : populisme teinté de poujadisme, humanisme, etc. On comprend que cela émeuve Roger Gicquel à qui le film tire des larmes.

Oudart parlait dans son texte de poster préélectoral ; je dirai plutôt *portrait-robot :* comment, dans un scénario, traquer les sentiments, les joies et les peines, les difficultés d'un Monsieur (ou Madame) Tout-le-monde qui n'a plus beaucoup l'occasion, aujourd'hui, au cinéma, de s'y retrouver.

Le cinéma de Sautet (aidé par son scénariste Dabadie) travaille sur ce matériau. Pas étonnant que *Une histoire simple* marche très fort auprès du public : il y a, dans ce film, un certain travail pour comprendre ce qu'est aujourd'hui le public de cinéma.

Pour ce qui est du *Sucre,* autre film français qui marche, j'ai beaucoup moins de sympathie. Ils s'y sont mis à plusieurs : une nouvelle productrice qui tente sa chance dans la grosse production (Lise Fayolle) + la Gaumont qui espère toujours faire un gros succès commercial cette année + un scénariste propulsé sur le devant comme c'est pas permis, ce qui fait qu'on en oublie presque le metteur en scène (il y a eu une grande campagne promotionnelle de Conchon, orchestrée par la presse, sur le thème « enfin-un scénariste-qui-va-sauver-le cinéma français-grand-public-qui-a-besoin-de-bons-scénarios) + une pléïade de vedettes qu'on affiche à tour de bras dans le métro et sur les panneaux publicitaires un peu partout. Tout ça ne suffit pas à blober complètement le public, qui, la première semaine d'exclusivité passée, rechigne un peu à aller voir *Le Sucre* comme un seul homme. Il faut dire tout de même que le public ne se laisse pas blober à tous coups, et que, dans cette histoire boursière un peu compliquée, il ne comprend pas grand chose : après tout, une affaire de spéculation sur le sucre ne vaut pas la chandelle ni le matraquage qu'on fait, du côté des agents publicitaires, pour lancer sur le marché un film aussi mal filmé, vulgaire, et qui veut faire rire pour *rien.*

Il est impardonnable, par ailleurs, que ce même scénariste cafte le film de Chéreau, *Judith Therpauve,* dont il est aussi scénariste, au profit du plus commercial film de Rouffio : quoique décevant, le film de Chéreau ne vise jamais bas, ce qui n'est pas le cas du second.

S.T.

JUKE BOX

Cette production Golan-Globus est une escroquerie : en effet, attiré par les noms de nombreuses vedettes de rock, dont Bill Haley, le spectateur comprendra trop tard que ces vedettes ne chantent que sur l'électrophone des surboums où des boys draguent des girls au cours d'une insipidissime fiction à la *Grease,* aussi peu sympa que l'autre, qui se passe à Tel-Aviv et parfois dans un kibboutz verdâtre. Il l'aime mais c'est un autre qui la met enceinte. Il l'aide à avorter mais c'est encore un autre qu'elle choisit. La fille est frivole et la vie est dure et le film est au-dessous du SMIC esthétique. Il est, ce qui n'arrange rien, entièrement pârlé, vécu, senti en américain, et traduit l'inexpiable amour des producteurs pour ce qu'il y a de plus bas aux U.S.A. A l'avenir, il faudra se méfier des productions Golan-Globus.

S.D.



Romy Schneider et Bruno Cremer dans *Une histoire simple*, de Claude Sautet.

JAWS-2

Pas vraiment la suite de *Jaws 1*, puisqu'à Amity, inexplicablements tout le monde a oublié le grand blanc filmé par Spielberg et mérite bien qu'un grand gris, filmé (avec beaucoup moins de moyens, ce requin a tout l'air d'un has been) par Jeannot S., leur rafraîchisse la mémoire – puisqu'ils l'ont si courte (promoteurs avides d'argent et jeunesse dorée avide de sexe). La partie la moins médiocre d'un film qui l'est de bout en bout (médiocre) tourne autour du personnage de Brody (Roy Scheider, plutôt bon), quand tout le monde le prend pour un toqué et quand lui-même, ayant pris un banc de sardines pour un requin, doute un instant de lui-même, perd son job, et se verse un verre entier de Jack Daniels. Malheureusement, le spectateur, qui a vu, dès la séquence pré-générique, la bête se faire les dents sur deux photographes sous-marins (faut-il y voir une métaphore du film? Je ne crois pas), sait à quoi s'en tenir et en vient à souhaiter – c'est la ruse du scénario – que la bête se manifeste au grand jour, que les incrédules soient couverts de honte et que Brody, devenu entre temps une sorte d'Achab, soit reconnu comme le meilleur des flics et le meilleur des pères (il sauve ses enfants qui lui avaient désobéi). Ce genre de fiction, où il faut rien moins qu'un requin pour convaincre les enfants que leurs parents sont dignes de l'être, n'a rien pour plaire et encore moins pour rassurer.

S.D.

LES BRONZÉS

De cette chronique au jour le jour de la vie dans un camp du « Club » se dégage un parfum un peu grisant mais authentique. C'est qu'à la place de la satire des Français en vacances annoncée, j'ai assisté à l'exhibition d'une équipe d'anciens « G.O. » jouant leur propre rôle et aussi de quelques « G.M. », victimes et comparses à la fois.

Une équipe s'expose donc, à l'aide de bouts de scénario par lesquels consiste sa vie au club : amours de cases, farces en tous genres, virées hors du camp, esprit de compétition sexuelle; rigolades et aussi drames : il y a des laissés pour compte, un mort même, des mots désabusés sont prononcés... Sans toutefois que se pointe cette idéalisation de la vulgarité (sous le slip : l'âme) qui rend insupportable les films du genre *A nous les petites...*).

Dans *Les Bronzés*, l'imaginaire du « G.O. » est assez honnêtement assumé, travaillé par les comédiens du *Splendid* jusque dans la lassitude et l'écoeurement qui sourd de tout cela.

Quant au réalisateur, dont c'est le deuxième long métrage (pris ici entre un producteur qui a eu du flair et l'équipe du *Splendid* : il ne lui reste plus beaucoup de place pour « mettre en scène ») on peut se demander dans quelle galère il s'embarque, puisqu'on sait déjà qu'il est question de faire une suite à ces *Bronzés*.

B.B.

PETIT JOURNAL

Une expérience de Super 8 au Mozambique

Entre juin et septembre de l'année dernière, a eu lieu en République Populaire du Mozambique, une expérience de cinéma qui se poursuit actuellement et dont nous proposons au lecteur un premier compte rendu.

Quatre personnes, liées au *Comité du Film Ethnographique* et à la *Section Cinéma de l'Université de Paris X – Nanterre,* Miguel Alencar, Jacques d'Arthuys, Philippe Costantini et Nadine Wannono, ont organisé à l'Université de Maputo, un cours de cinéma super 8 et ont réalisé avec leurs étudiants une vingtaine de court métrages.

L'intérêt de cette expérience est multiple ; elle s'inscrit dans un contexte socio-politique complexe, en pleine mutation, ou le film est sans doute amené à constituer un véhicule d'informations et un instrument idéologique important. Occasion de s'interroger concrètement sur les pouvoirs du cinéma dans une société où il ne fait que naître, dans ses multiples connections politiques, économiques, esthétiques.

Il va de soi que ce compte rendu pourra apparaître comme partial, du fait même qu'il ne recouvre pas toutes les expériences cinématographiques en cours dans la jeune République Populaire du Mozambique.

Jacques d'Arthuys. Rouch est venu au Mozambique au mois de septembre 1977. Pendant son séjour, il a suggéré aux gens de l'Université de Maputo de créer des ateliers de cinéma permettant aux Mozambicains de filmer leur propre réalité. Il a parlé du super 8 parce que c'est son idée depuis longtemps, parce qu'il lui semble que c'est l'instrument le mieux adapté pour les pays qui doivent aller vite, et que cela lui paraissait réalisable.

A l'Institut de Recherches Scientifiques du Mozambique, où sont menés un certain nombre de travaux (sociologie, anthropologie, écologie, techniques de base), il y avait déjà aussi cette idée d'utiliser le cinéma. Jusqu'à présent, les moyens d'information sont restés classiques : l'écriture, le papier, le crayon, l'affiche.

On a pensé que le projet pourrait se réaliser avec le *Centre d'Études des Communications,* qui est chargé de mettre au point des campagnes d'information sur la santé, l'éducation, les techniques agraires, etc. On a alors songé à la possibilité d'obtenir du Ministère des Affaires Etrangères un accord pour cette opération inhabituelle, très nouvelle. Ce qui tombait bien, par rapport au Mozambique : la France n'y entretient des relations de coopération que depuis très peu de temps, puisque la République Populaire du Mozambique n'a que trois ans d'existence, et il fallait définir un style nouveau de relations. Pour la Direction des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques du Ministère, il s'agit d'assurer une présence auprès d'un nouveau public, et de réaliser une coopération technique indépendante dans les domaines audiovisuels. Le gouvernement mozambicain était d'accord sur ce principe, dans la mesure où il est particulièrement attentif à son contrôle sur l'aide internationale.

Nous avons obtenu l'accord des deux côtés et mis au point un programme d'envoi de matériel de cinéma et de coopérants capables de donner sur place un cours d'initiation aux techniques du super 8, et de participer, avec les responsables mozambicains, à la définition des orientations possibles d'un tel projet.

C'est ainsi que nous sommes arrivés le 3 juin à Maputo, avec le matériel.

Question. *Comment ont été organisés les cours?*

J. d'Arthuys. Pendant trois mois, nous avons fait un cours pour des gens qui n'étaient pas des universitaires, qui venaient des administrations. Ils n'avaient aucune formation de cinéaste, certains n'avaient jamais vu un appareil photo.

Le cours était organisé à l'Université de Maputo, au Centre d'Étude des Communications. Il s'agissait, pour nos étudiants, d'apporter des suggestions concernant les problèmes d'organisation de leur travail, à la résolution desquels le cinéma pouvait contribuer, et d'autre part, d'être capables, à la fin de leur formation, de réaliser eux-mêmes des films dans ce sens. Ils étaient vingt. Les premiers exercices techniques ont eu lieu au bout de huit jours.

Philippe Costantini. Au début, nous étions un peu embarrassés, parce que nous voulions commencer par des notions de base de langage cinématographique, et nous n'avions pas beaucoup de films à notre disposition, à montrer en exemple. Nous avons pensé qu'il était bien de commencer par un film muet, et le seul que nous avons trouvé était *Le Cuirassé Potemkine.*

Question. *Pour des gens qui n'ont pas notre habitude des images, ce n'est pas du cinéma très facile!*

P. Costantini. Nous l'avons projeté en entier un matin, et l'après-midi, nous en avons fait une analyse, avec retours en arrière, etc. Nous avons surtout cherché à donner des notions de base, sur le plan, sur la séquence. Un B.A. BA. Le lendemain, nous avons fait le premier exercice pratique en prenant quatre sujets simples : le bar de l'Université, un atelier mécanique, une serre, les chantiers du campus. Avec 4-5 étudiants par groupe et une demi-cassette chacun. Cet exercice a été fait en une journée, en tout quatre jours, avec le montage.

Nadine Wannono. Avant, nous avions fait deux journées d'exercice à vide de pratique de la caméra, avec décomposition de chaque partie, les objectifs, la fenêtre, l'entraînement du film, etc. Ensuite, les mouvements, marcher avec la caméra, faire le point.

J. d'Arthuys. Il y avait une grande émotion au départ. Les types, après, nous disaient : je ne me suis même pas rendu compte que ça marchait, j'étais complètement bouleversé... Deux mois après, ils nous ont dit qu'ils n'étaient pas prêts, à l'époque, à recevoir *Le Cuirassé Potemkine,* et qu'ils aimeraient bien le revoir avec d'autres yeux.

Ensuite, nous nous sommes projeté les films. Il y a eu une grande déception : le film auquel Nadine et moi avions travaillé était sans son. La caméra n'avait pas enregistré. Nous avons alors demandé aux étudiants de raconter, sur la bande magnétique, pourquoi il n'y avait pas eu de son. On avait, avec cette première expérience, une preuve de la souplesse du matériel, super 8 en même temps que de sa fragilité.

N. Wannono. Avec ces premiers films, nous avons pu leur donner une idée générale de ce qu'est un montage. Les trois autres groupes avaient fait un montage synchro, et pour notre film, nous avons utilisé le systéme d'enregistrement sur la visionneuse, très rapide. Au bout de quinze jours donc, on avait réalisé ces quatre petits films, et à vrai dire, personne n'en revenait.

Miguel. Alencar. Ça a également donné lieu à beaucoup de discussions sur le problème des langues au Mozambique.

J. d'Arthuys. Oui, c'est un problème qui s'est posé tout le temps. Au Mozambique, il y a 169 langues. Chaque fois qu'un film se faisait, il y avait un problème de traduction.

P. Costantini. On peut cependant facilement le résoudre avec le super 8 single system. Au montage, les étudiants qui avaient participé à un film et qui comprenaient la langue de la région de tournage traduisaient, et doublaient le film en portugais sur la seconde piste.

N. Wannono. Au début, les étudiants refusaient de parler les langues locales, parce que le FRELIMO disait qu'il fallait parler le portugais. A la fin, nous avons réussi à faire admettre que le son direct soit dans la langue locale, et la deuxième piste en portugais. Pour les projections aux gens filmés, nous laissions le son synchrone du tournage. Ailleurs, pour les projections à Maputo et aux responsables politiques, nous utilisions la seconde piste en portugais.

J. d'Arthuys. Le problème des langues est très difficile. Il y a un an, un décret a imposé le portugais comme langue officielle. Or, il n'y a pas de langue dominante, commune, au Mozambique. C'est le FRELIMO qui a appris beaucoup plus le portugais aux Mozambicains en dix que les Portugais en cinq cents ans. Cela pose encore des problèmes, mais pour le moment, le portugais est destiné à être la langue officielle du pays.

Après ces premiers exercices donc, tous les étudiants ont vu leur propre travail, et celui des autres. Nous avons senti qu'il y avait déjà un peu de rivalité entre les équipes, c'est un problème qui s'est reposé par la suite. Nous avons alors décidé de permuter les groupes et de ne jamais constituer deux fois la même équipe.

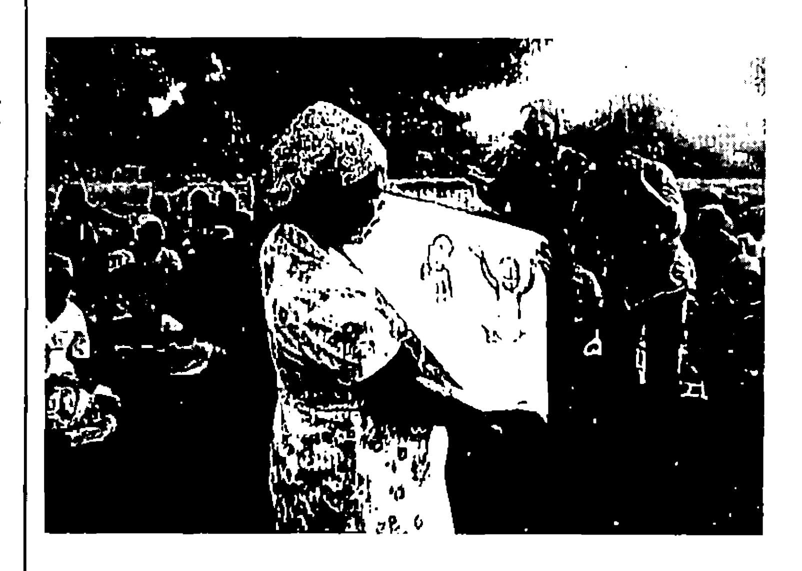
Question. *Autour de quoi tournaient les critiques des films et les commentaires?*

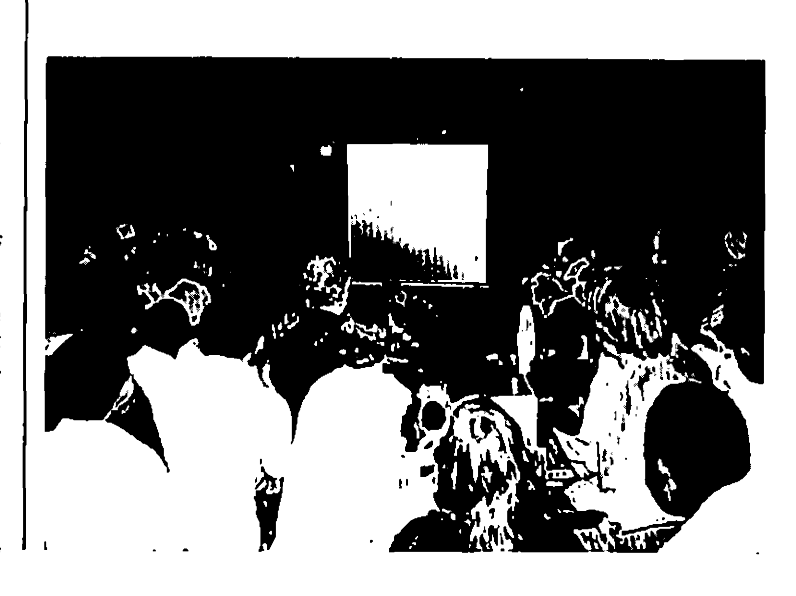
J. d'Arthuys. D'abord la technique. L'équipe qui n'avait pas de son était très mal à l'aise. Ils croyaient avoir fait une erreur, en fait ce n'en était pas une. Il y avait une grande émulation technique.

P. Costantini. Après cette permutation des équipes, quatre autres films ont été réalisés. Ils ont demandé une semaine de tournage et dix jours de montage. Les sujets retenus étaient : une école de la banlieue de Maputo, une ancienne maison de correction du temps colonial qui a été transformée en école réservée aux orphelins, le conseil de base de l'hôpital, qui réunit les médecins,



Photo : Illustrant cet article : Françoise Foucaut





les infirmiers et les travailleurs pour discuter de l'organisation interne, un marché d'artisans, l'utilisation du matériel didactique dans une école de formation de professeurs.

J. d'Arthuys. Pour chaque film, dans le choix du thème, il y avait une donnée politique correspondant à une préoccupation du FRELIMO. Ainsi, pour l'hôpital, le FRELIMO avait décidé, dans le sens d'une démocratisation des problèmes de la santé, de créer dans tous les services de médecine des conseils de base qui étaient censés prendre collectivement les décisions. Et le film devait montrer comment ces décisions étaient appliquées, et ce que cela pouvait apporter aux malades. Dans le film sur l'école, il s'agissait de savoir comment, dans une école-pilote, fonctionnaient les expériences qui étaient tentées.

Pour chaque film, nous avions donc un thème, et nous ne savions pas, au départ, s'il fallait faire des films très militants, s'il fallait montrer une réalité optimale correspondant aux objectifs politiques donnés, ou s'il fallait aussi montrer une réalité plus immédiate, quitte ensuite à la critiquer. Et, de fait, des problèmes se sont posés. Le choix de certaines images a été critiqué, donnant lieu chaque fois à des discussions avec les responsables politiques mozambicains sur la question : est-ce que certaines images devaient être montrées ou non?

Question. *Par exemple?*

J. d'Arthuys. A l'hôpital, il y a, dans le service où nous avons travaillé, une véranda qui est l'endroit où les malades – qui se retrouvent en fait dans un milieu qui leur est complètement étranger, sont soumis à une médecine qu'ils ne connaissent pas, et ne comprennent rien de ce qui se passe – ont la possibilité de se réunir, pour jouer et se retrouver, avec des habitudes qui sont les leurs. En particulier, de s'allonger par terre. Au Mozambique, les femmes s'allongent par terre pour se coiffer les unes les autres. Bon, c'est complètement antihygiénique dans la mesure où la véranda en question était alors l'endroit où les draps étaient secoués. Une des règles de l'hôpital est d'éviter cette habitude.

Cela dit, les étudiants et nous avions l'impression que c'était là que les gens se sentaient bien, et nous avons donc insisté pour que les images où on les voyait allongés par terre restent dans le film, quitte à ce qu'on discute ensuite, et qu'on insère dans le film une critique, d'un point de vue hygiénique. Nous avons dit que nous pensions qu'il y avait là un problème psychologique, et qu'il fallait que les malades puissent parfois avoir la possibilité de reconstituer, à l'hôpital, leur propre monde. Ce point de vue a finalement été accepté.

Autour de ce film, il y a eu des discussions passionnantes, et pour nous, aussi, parfois très déroutantes. On a commencé par le projeter aux responsables de l'hôpital, avec de bonnes réactions. Pour eux, le film correspondait aux objectifs du FRELIMO et pouvait être montré dans les autres hôpitaux du pays pour servir d'exemple de fonctionnement susceptible d'être étendu à toute l'institution sanitaire. On l'a projeté ensuite dans le service où nous avions tourné, et où on avait déjà montré les rushes. Il y a eu une déception énorme. Les gens nous ont dit : vous avez filmé des tas de choses qui ne sont plus dans le film. Il a fallu leur expliquer qu'on ne pouvait pas tout garder au montage. C'est un problème qui s'est posé chaque fois que nous avons montré d'abord les rushes...

Question. *Pour chacun de ces films, vous étiez toujours avec vos étudiants, et c'est eux aussi qui participaient aux discussions pendant les projections?*

N. Wannono. Oui, dans le cas précis de la projection à l'hôpital, c'est un étudiant qui a dirigé la discussion. Il prenait en charge son film et le défendait.

J. d'Arthuys. Ensuite, ils nous ont critiqués en disant que le film ne montrait pas qu'il y avait vraiment une organisation démocratique... D'une certaine manière, nous nous sommes fait piéger par le médecin-responsable. Mais le film montrait la réalité : le médecin parlait beaucoup plus que les autres dans les conseils de base. Eux disaient : en fait, c'est démocratique, nous prenons autant de



décisions que le médecin, mais vous ne l'avez pas montré. Alors, qui a raison, eux ou nous, je ne sais pas.

P. Costantini. Pour le film de l'école, il n'y a pas eu d'abord de discussion parce que c'était la joie, le délire. Ces projections étaient un moment de récompense pour tout le monde. Et pendant la première, on n'entendait pas le son. Les réactions des gens couvraient le son.

J. d'Arthuys. Si ces films étaient destinés aux gens qui ont participé au tournage, on pourrait les réaliser en muet. Ils font le son pendant la projection.

N. Wannono. Une chose amusante : nous arrivions dans un village, un marché, avec une voiture, un écran, un projecteur, et en dix minutes, il y avait une salle, un public. Ça avait un côté fascinant, les gens voyaient s'installer devant eux ce matériel, et la projection commençait tout de suite... Avant, il n'y avait rien, souvent pas l'électricité.

Question. *Qu'est-ce qui circule, actuellement, comme films, au Mozambique?*

J. d'Arthuys. L'organisation est la suivante : la moitié de la diffusion est assurée par l'Institut National du Cinéma, qui, à l'avenir, aura le monopole. Les films diffusés en ville sont des productions américaines et européennes commerciales, des films karaté indiens. Dans les campagnes, on projette des films politiques mozambicains. Ils ont un journal mensuel, *« Naissance du Cinéma »*. Il y a, au Mozambique, 52 salles, ce qui est beaucoup pour un pays d'Afrique.

M.Alencar. Cette programmation commerciale permet à l'Institut de faire marcher les salles et de financer de petites productions : journaux d'actualité, films sur la Rhodésie, etc. Leur politique, c'est de gagner de l'argent en ville pour financer des projections d'autres films dans les campagnes, où il serait impensable de passer des films karaté, les paysans ne marcheraient pas.

J. d'Arthuys. Le problème est qu'ils sont dépendants des distributeurs portugais. C'est-à-dire que si l'Institut demande à un distributeur français un film, il doit d'abord passer par le Portugal. Ils ont lancé au début de l'année un projet qui consistera, avec plusieurs pays, dont l'Angola, la Guinée, Madagascar, à mettre en place un système de production et de distribution qui leur permette de sortir de cette dépendance. Pour le moment, cela ne fonctionne pas encore.

Enfin, je crois que nous sommes arrivés dans un pays à peu près vierge, du point de vue de la production des films. L'Institut du Cinéma produit lui-même très peu, et il n'y a pas de télévision. 80 ou 90 % des Mozambicains n'ont sans doute jamais vu de films. Des expériences ont été faites, par l'Institut, dans des provinces proches de Maputo. Ils ont montré des Charlot et des films qu'ils avaient réalisé sur les agressions rhodésiennes. Il paraît que cela a été fantastique et que, des nuits entières, les gens qui étaient venus de tous les villages des environs commentaient ce qu'ils avaient vu. Je crois qu'ils n'ont pas beaucoup aimé Charlot...



Question. *Ah, pourquoi?*

J. d'Arthuys. Je crois que c'est un personnage qui n'existe pas, socialement, là-bas.

N. Wannono. Ils ne comprennaient pas le rythme de vie du personnage, sa façon de marcher.

M. Alencar. Les gens aiment les films qui sont faits là-bas, même si ce sont des films de guerre, ou des films militants réalisés sur le modèle des nôtres. En fait, il est très difficile, actuellement, de juger du niveau d'impact des images, par rapport à eux., Quand les gens se voient eux-mêmes sur l'écran, l'enthousiasme est maximum.



J. d'Arthuys. Dans un pays comme le Mozambique se pose le problème de la première perception des images. Ainsi, pour donner un exemple, l'Institut avait réalisé un film qui avait pour but de décrire les méfaits de la mouche tsé-tsé. Ils avaient montré la mouche en gros plan. Les paysans ont dit : nous n'avons jamais vu cette mouche, nous, nous avons de petites mouches, ça, c'est une grosse bête. On ne sait encore rien sur toutes ces questions-là.

N. Wannono. Après que les étudiants ont réalisé ces films, nous avons pensé qu'il était temps de les laisser choisir eux-mêmes leurs sujets, et de prendre en charge les réalisations dans leur ensemble.

J. d'Arthuys. Ils ont proposé un marché alimentaire, une grande ferme d'État près de Maputo, une crèche.

Un problème politique s'est posé à propos du film sur la crèche. Celui qui avait proposé ce sujet travaillait au Ministère de la Santé. Il avait choisi la crèche du quartier résidentiel de Maputo où les diplomates, les coopérants et les hauts fonctionnaires envoient leurs enfants. On voyait donc, dans le film, une crèche qui avait l'air d'être en Suède. Il y avait les belles voitures des parents, des chansons avec des rythmes coloniaux et des paroles révolutionnaires, et aussi une certaine imbécillité dans le comportement des responsables à l'égard des enfants. On voyait aussi dans le film une image d'enfants en train de traîner dans la boue et de se battre dans la rue, qui avait été filmée dans les bidonvilles de Maputo. Elle était là pour représenter le passé, et la crèche l'avenir.

M. Alencar. Certains étudiants ont critiqué le film en disant que l'organisation de cette crèche n'était pas représentative. D'autres en disant que c'était une crèche trop chère.



J. d'Arthuys. Là, ils avaient complètement déformé le point de vue politique officiel, qui ne consiste pas à créer des crèches-modèle de type suédois. Pour nous, le problème était de savoir si nous devions intervenir politiquement ou pédagogiquement auprès des étudiants, ou si nous ne devions pas intervenir du tout. Finalement, ce sont les responsables de l'Université qui sont intervenus, disant que les étudiants-réalisateurs étaient, sans s'en rendre compte, les porte-paroles de la nouvelle bourgeoisie. Le responsable de cette équipe a dû quitter le cours.

Au bout d'un mois et demi, on nous a demandé dévaluer les connaissances des étudiants. L'évaluation était destinée à en diminuer le nombre de moitié. Les critères définis pour la sélection étaient la capacité technique, le sens de l'intégration et du contact, la conscience politique. En fait, les responsables de l'Université voulaient absolument limiter le nombre des étudiants.

Question. *Ensuite a commencé votre expérience dans les campagnes?*

J. d'Arthuys. Originellement, ce n'était pas prévu, il a fallu demander au Ministère des Affaires Etrangères une prolongation de mission. Avec les dix étudiants qui nous restaient, et qui étaient aussi les plus enthousiastes, cinq sujets ont été choisis. Un film sur un village communautaire du nord du pays, un film sur les sociétés de transport en autocar, un film sur un village de la région de Gaza, dans le sud, créé récemment à la suite d'une inondation, un autre sur une école d'agriculture écologique, et sur la poterie dans la région de Gaza.

P. Costantini. A propos du film sur le village communautaire, au départ il y avait un projet assez vague émanant de la Direction des Musées Nationaux, qui voulait faire une étude sur la population des Maraves. Le village était situé à proximité du territoire de cette tribu, et il s'agissait de comparer la société traditionnelle paysanne au nouveau type d'organisation dans les campagnes. Les étudiants ont décidé de modifier le projet initial. Ils ne voulaient pas, en fait, faire un film sur cette tribu à un moment où les responsables politiques combattaient le tribalisme, et on a finalement réalisé le film sur ce village.

J. d'Arthuys. Dans mon groupe, un étudiant nous avait dit que les femmes de la région de Gaza faisaient de la poterie et avaient un début d'organisation collective du travail.

Dans cette région, les hommes partent en général travailler en Afrique du Sud, et la collectivisation commence à s'y développer. Nous sommes arrivés là-bas, nous avons vu l'administrateur du chef-lieu du district qui nous a donné son accord pour filmer. Au village, on est arrivé en pleine assemblée. Le secrétaire de la cellule du FRELIMO, qui parlait peu le portugais, a cru que nous étions des responsables politiques, et il a entrepris d'organiser ce travail collectif de la poterie, qui n'y existait pas jusqu'alors, en demandant aux femmes de désigner des représentantes pour réfléchir ensemble aux problèmes de l'extraction de l'argile, du modelage des poteries, de la cuisson et de la vente. On a compris qu'il y avait un petit malentendu, nous leur avons dit que nous n'étions pas des responsables politiques, et que nous venions simplement voir ce qui se passait. Ils nous ont confirmé que, pour eux, l'idée de la coopérative était bonne, et qu'ils allaient essayer de la mettre sur pied. L'administrateur a approuvé le projet, et c'est ainsi que nous avons pu filmer les débuts de la coopérative, qui avaient été provoqués par l'arrivée d'une équipe de cinéastes...

N. Wannono. A propos des étudiants, j'aimerais raconter une anecdote. On était en train de filmer un camion, et un des étudiants avait avec lui de la musique indienne, enregistrée sur un magnétophone, qu'il écoutait tout le temps. Les camionneurs écoutent aussi, fréquemment, de la musique indienne. Au moment de tourner, nous avons trouvé bien de laisser cette musique. Mais l'étudiant était tout à faire contre cette idée. Il trouvait que c'était artificiel, et il ne voulait pas qu'on mette cette musique sur la bande-son du film.

A un autre moment, on filmait des femmes en train de fabriquer des cruches, puis, elles se sont mises à improviser, devant nous, la comédie de la vente des poteries : elles partaient, allaient discuter avec le camionneur qui devait les emmener dans le village voisin vendre les poteries, elles revenaient avec de l'argent et faisaient une fête. Elles ont ainsi fait du théâtre pendant une demie-heure.

Je voulais intégrer cette scène au film, mais Carlos Alberto, le même étudiant, ne voulait pas. Il disait que ce n'était pas la réalité. Or, c'était la réalité ; moi, je pensais que leur imagination, le goût spontané du théâtre, dans ce village, faisait partie de la réalité de leur vécu. Il a maintenu que ce n'était pas intéressant, et que, puisqu'on avait déjà filmé la vraie vente, il n'y avait aucune raison de filmer la comédie de la vente.

Il y avait, chez les étudiants, la volonté affirmée d'un certain réalisme. Tout le côté ludique, qui est omniprésent là-bas et qu'ils connaissent très bien, ils le dévalorisent quand il s'agit de montrer, officiellement en quelque sorte, leur réalité.

Question. *Est-ce dans la mesure où ces activités ludiques font partie de la tradition?*

N. Wannono. Oui et non... D'une part, on leur a peut-être trop dit que ça ne fait plus partie de l'actualité, ou ils ont peut-être mal compris ce qu'on leur disait. En fait, le FRELIMO tient compte de la société mozambicaine telle qu'elle est. Mais ils considèrent peut-être que leurs jeux ne sont pas dignes d'être montrés au cinéma.

M. Alencar. Mais, en même temps, les films qu'ils voient les portent aussi vers le cinéma de fiction.

J. d'Arthuys. Oui, c'est difficile, on leur montre du cinéma indien, du cinéma de rêve, et on leur demande de faire du cinéma sérieux, du cinéma réaliste. Alors ils en rajoutent et rejettent cet autre cinéma, qu'ils aiment. Nous étions en fait tout le temps dans cette opposition.

Question. *Du point de vue du matériel utilisé, le super 8 vous a permis beaucoup de choses? Est-ce que vous auriez pu imaginer réaliser le même travail avec un autre support?*

P. Costantini. Non, nous étions comblés par la rapidité et la facilité d'emploi du matériel. Le fait de filmer, et, une heure après, de voir les résultats, c'était fantastique. En fait, ce matériel a été soumis à un rythme bien supérieur à ses possibilités publicitaires. On a aussi un peu bricolé : par exemple, sur le processor, on peut gagner vingt cassettes de développement. La dose de produit est normalement prévue pour cent cassettes, mais on peut aller au delà.

J. d'Arthuys. En fait, la surprise réside dans le fait qu'on n'a pas eu de pépins. Il n'était pas évident que le processor marche, que



les caméras ne cassent pas. On a eu des problèmes surtout avec les visionneuses.

Une autre chose. Nous sommes arrivés avec l'idée de faire des films qui allaient être projetés deux ou trois fois, l'idée de Rouch était de faire des films « carte-postale ». Comme le projecteur bouffe la pellicule, ils risquaient d'être inutilisables très rapidement. Les choses, pour nous, ont changé dans la mesure où ces films ont été considérés par les responsables politiques comme importants, pouvant être diffusés. Maintenant, les films sont gelés jusqu'à ce qu'on trouve le moyen de faire des copies.

On a eu une discussion avec les gens de l'Institut du Cinéma. Ils nous ont dit que nous étions venus pour faire des choses éphémères, et que finalement, nous étions en train de fabriquer des films, avec des techniques différentes, en concurrence à leur propre système. Eux mettent trois ans pour former un cinéaste, et ils se trouvaient face à des gens formés en quelques mois.

Le fond de leurs critiques était que nous avions apporté au Mozambique la facilité. Leur argument était que quand on fait un film en 16 ou en 35 mm., il y a un temps de réflexion plus long sur le film, qui est supprimé avec le super 8. On nous a fait aussi la critique du gaspillage de pellicule. De fait, on est arrivé avec beaucoup de matériel. On s'est efforcé de dire aux étudiants que, là, c'était un peu miraculeux, et que cette facilité matérielle ne pourrait pas durer.

Question. *En fait, ces deux critiques, de la légèreté et de la rapidité des moyens, sont un peu les mêmes, de leur point de vue.*

M. Alencar. Pour nous, le super 8 a eu l'avantage d'apprendre à des gens qui étaient hors du circuit du cinéma professionnel à faire des films, et peut-être devenir des cinéastes. Ce qui était merveilleux, avec nos moyens, c'est qu'en quinze jours, on avait une idée complète de la chaîne de production : tourner, développer, visionner, monter et mixer.

(Propos recueillis par Jean-Pierre Oudart et Dominique Terres en octobre 1978).

NOTE SUR LES PROBLEMES TECHNIQUES SOULEVES PAR L'EXPERIENCE SUPER 8

Après deux mois de travail intensif au Centre d'Etude de Communication, l'équipe de moniteurs encadrant vingt élèves a pu constater les défaillances techniques suivantes :

1. RÉALISATION :

Les 10 caméras ont fonctionné correctement, seule une panne dûe à un défaut de fabrication dans le système d'enregistrement du son a nécessité le retour au fournisseur d'une caméra sous garantie.
Deux boules anti-vent ont été défoncées pendant le transport.
Quant aux micros, pas de problèmes.
Sont actuellement réalisées sur place des boules anti-vent et des perches.

2. DÉVELOPPEMENT :

Quant au Processor Kodak, deux défauts ont été constatés à l'arrivée : les cuves n'avaient pas été vidées complètement avant l'emballage, un thermostat du circuit électronique était hors d'usage.
D'autre part les réglages nécessaires n'avaient pas été effectués.
Une cellule photo-électrique de contrôle de passage du film était hors d'usage après un mois de fonctionnement.
Les trois premières pannes ont pu être réparées sur place grâce à des techniciens de la Faculté de Génie.
La cellule devra être changée. Le matériel a pratiquement donné toute satisfaction. Il a développé sans interruption 200 cassettes de 2 mn et demie. A ce niveau, l'expérience est parfaitement concluante, le traitement des films a pu être effectué sur place.

3. VISIONNEUSES :

Si les visionneuses sont très pratiques et de très bonne qualité de reproduction sonore et visuelle, elles sont fragiles et difficilement réparables. Sur 10 visionneuses, 4 étaient hors d'usage dès les premiers jours (galets desserrés, système sonore défectueux). Trois ont pu être bricolées mais les montages effectués ont montré la nécessité de remplacer un certain nombre de pièces, notamment les vis de serrage qui risquent de se bloquer définitivement et d'empêcher toutes réparations ultérieures. Un stage de quelques jours serait à effectuer par un des moniteurs chez les représentants, à Paris.
Il est certain que si ce stage de formation et si les modifications ne sont pas apportées, la réalisation des films sera très rapidement compromise par suite de pannes irréparables de ces visionneuses, qui sont le matériel le plus utilisé (5 heures par jour). C'est l'un des points cruciaux qui doivent être résolus dans les prochains mois.

4. COLLEUSES :

Elles ont donné toute satisfaction.

5. PROJECTEURS :

Si les projecteurs se révèlent d'une très grande qualité technique, ils sont malheureusement, par suite de leur utilisation fréquente, soumis à un certain nombre de pannes. Sur les 10 projecteurs, une seule panne n'a pu être réparée (le compteur d'images fonctionne à l'envers).
L'entretien des projecteurs s'avère délicat.
En particulier, certains projecteurs ont tendance à « bourrer », ce qui entraîne à chaque fois une perte d'un mètre d'un original.
Il semble qu'ici aussi il soit nécessaire de faire effectuer un nouveau stage chez le fabricant à Paris, avec du matériel développé en Processor.
Il semble que le film Ektachrome ne soit pas assez rigide pour le réglage actuel de ces projecteurs.

6. GROUPE ÉLECTROGÈNE :

Les premiers essais sont tout à fait satisfaisants en stabilité du courant à 50 périodes, voltage et puissance.
Aucun chauffage irrégulier n'a été constaté.
Il est prévu, pendant les mois qui viennent, un essai intensif de l'ensemble groupe électrogène - projecteur en condition de brousse.

7. TIRAGE DE COPIES :

Il n'avait pas été prévu, au départ, de tirer des copies sur place, mais de faire une sélection des meilleurs films pour en assurer des copies à l'étranger. La qualité des films réalisés et l'importance de faire beaucoup de projections d'un même film dans le milieu où ce film a été réalisé, occasionnent, dès maintenant, une détérioration alarmante et définitive des originaux.
Nous avons fait deux tentatives de réalisation de copies en filmant simplement l'écran de projection. Si ces résultats sont encourageants, le film Ektachrome 72 - 44 convenant parfaitement à la balance des couleurs en copie, il serait néanmoins souhaitable d'étudier un appareillage plus rationnel : projecteur et caméra synchronisés ou tireuse par contact. Il nous semble essentiel de faire une étude à Paris dans les meilleurs délais et d'entreprendre, corrélativement à l'expérience de diffusion de brousse (octobre, novembre, décembre), une expérience de tirage de copies à l'I.I.C.M.

8. MAINTENANCE ET ENTRETIEN :

Le moniteur qui ferait ce travail de copie devrait en même temps former systématiquement un technicien-bricoleur au démontage nettoyage, entretien et petites réparations du matériel déposé à l'Institut.

Jean ROUCH
Directeur de Recherche au C.N.R.S.

TRIBUNE

Cet article, qui fait réponse a celui de Jean-Pierre Oudart, « A propos de Kubrick, Kramer et quelques autres » paru dans les *Cahiers* (n° 293), a été écrit par Johan van der Keuken dans sa rubrique « Le Monde d'un petit entrepreneur », dans la revue néerlandaise *Skrien.* L'article original comporte davantage de citations du texte de J.-P. Oudart que celui-ci. La traduction française est de Michèle Andureau.

« ... Il n'y a pas longtemps, Saint Jean-Marie et Saint Jean-Luc, Godard et Straub, passaient aux Cahiers du Cinéma *pour le fin du fin de la modernité cinématographique. »*

« ... Refusez, mes frères, d'être astreints à travailler dans une salle de cinéma, comme des petits écoliers ! »

« ... Soyez les mauvais sujets, les mauvais spectateurs, les mauvais critiques de ce cinéma tordu qui vous contraint à élucider la relation de son scénario et de son écriture, à une réflexion obligée, surveillée, sur vos positions de spectateurs, à un discours terroriste sur ce que vous devriez en savoir sous peine d'être décrétés cancres, niais ou débiles par quelques hautes juridictions. »

J.-P. Oudart (article cité, *CdC* n° 293)

Si Godard et Straub ont été mis sur un piédestal, c'est un tort. Il leur en sera tenu rigueur, le plus souvent par ceux-là mêmes qui les y ont placés. Regarde le plus possible en face ce que tu admires. Le piédestal, la sacralisation donnent une vision faussée des choses : en approchant ces cinéastes comme de puissantes idoles. Même si Godard et Straub ont leur partisans, ils restent les cinéastes de la minorité. Comparés à ce qu'un film est censé être, comparés à ce qui marche, fonctionne, à ce qui fait bouger les gens, ils ne pèsent pas lourd dans la balance. A cet égard, une déclaration de Straub m'a frappé : « Fortini/Cani *a été fait en premier lieu pour les Italiens. Il est passé à la télévision et cent mille personnes l'ont vu. Nous trouvons que cela fait beaucoup. Nous ne sommes pas mégalomanes au point de trouver que nos films doivent immédiatement être acceptés par les masses* ». On a confié à Godard six émissions de télévision d'une heure et demie chacune, mais cela au mois d'août, lorsque la France entière prend l'air.

De grands petits entrepreneurs donc, et je trouve que celui qui emploie un langage aussi outré contre les « terroristes » et défend le pauvre spectateur opprimé, se rapproche dangereusement de ces *Spitzbürger,* eux aussi opprimés et menacés par tout ce qu'ils foulent aux pieds collectivement. Qui sont-ils en fait, ces spectateurs opprimés, cette armée de cons qui se laissent intimider par des oeuvres ternes et ténébreuses qu'ils n'osent pas ne pas comprendre ? En tout cas, pas la moitié du public qui, lors de la projection de *Fortini/Cani,* pendant le Festival de Rotterdam, a quitté la salle quand le texte de Fortini s'interrompt pendant un certain temps et que seuls restaient l'image, le mouvement et un léger bruit de fond, quand il ne s'agissait pas de *comprendre* mais simplement de *regarder.* En tout cas, pas les trois quarts de ceux qui participèrent ensuite au débat et tombèrent sur Straub et Huillet à bras raccourcis. S'il est vrai que Straub s'exprime parfois de façon apodictique et légèrement amère, il ne me semble pas impossible qu'il doive ce style au fait qu'il se trouve depuis des années dans une position minoritaire – pas la minorité des « ... cent mille personnes, cela fait beaucoup » (une position raisonnée, voulue), mais la minorité des bras raccourcis.

Non, la défense de la liberté et de l'insouciance du public n'est rien d'autre que la perpétuation de ce qui règne : un « ordre naturel des choses » qui n'est pas si naturel que ça, et dont Godard et Straub ne sont que les appendices récalcitrants et vulnérables. Dans les faits, nous sommes toujours placés devant de faux choix : si Mondrian te touche, Moore ne peut t'émouvoir; si Coltrane t'enflamme, Rollins te laisse froid; si tu es fasciné par Hitchcock, alors pas par Leacock. C'est toujours le squelette ou la chair. Si tu aimes l'ordre, tu dois épouser l'Ordre.

Mais ce n'est pas ainsi que cela se passe, ni pour les créateurs, ni pour les spectateurs imaginatifs. Les liens sont plus capricieux, plus mystérieux, ils traversent les genres, les tempéraments, les perspectives. Ils vont d'un pôle à l'autre. Ce n'est pas la même chose que l'éclectisme – un peu de ci, un peu de ça, tout ce qui peut agrémenter la sauce – non, sous les genres les plus divers on retrouve les mêmes thèmes essentiels. Je voudrais qualifier ces termes : espace intérieur et espace social – et comment le second transforme le premier; temps intérieur et temps historique – et comment le second transforme le premier (n'est-ce pas le second qui a enfanté le premier ?).

Je ne parle pas de l'Art au sens noble du terme. Et l'impressionnante rencontre avec *Marnie* ne m'empêche pas de trouver *Topaz,* du même maître - Hitchcock, une saloperie réactionnaire. Ainsi se présentent les contradictions internes dans lesquelles nous vivons, et parmi lesquelles il nous faut choisir selon les cas, non contre « l'hermétisme » au nom de la « compréhension », non contre la minorité « terroriste » au nom de la « majorité trompée », car dans ces termes le débat opposant *forme narrative* à *déconstruction* devient vide de sens (voir note).

Le choix entre le cinéma qui vous laisse rêver et imaginer et le cinéma où cela n'est plus admis, entre le cinéma qui parle de la vie et le cinéma qui pose seulement des questions à son sujet, est en soi une méprise parce qu'il y a tout un éventail d'approches pour comprendre ou mal comprendre les films, plusieurs niveaux d'aliénation non voulue, qui ont un rapport avec la stratification de la société – bien qu'à ma connaissance on n'ait pas encore recherché où se situait la frontière exacte des rêves et de la compréhension pour chaque catégorie sociale. Il y a un lien, pas de parallélisme, entre la stratification sociale et la compréhension des films.

Je ne trouve pas pour autant qu'*Orange Mécanique* soit un film fasciste. C'est seulement un tube de néon; j'ai froid. Ce « flux de déconnexions, décrochements, déboîtements », dont parle Oudart, est un courant froid, mais dans la relation entre le film et son public, ce flux sert d'alibi constant pour l'identification du spectateur avec celui *qui à chaque instant est le plus fort sur l'écran.* On est stimulé par la représentation « réaliste » de la violence (c'est-à-dire une représentation selon les règles classiques de l'aiguisement de la tension) et en même temps *un* peu gêné par les ruptures judicieusement encastrées dans ce réalisme; on se

Edité par les Editions de l'Etoile – S.A.R.L. au capital de 20.000 F – R.C. Seine 57 B 18373 – Dépôt légal à la parution
Commission paritaire No 57650 – Imprimé par Mont-Louis – Clermont-Ferrand.
Photocomposition, photogravure : PMF, 35 rue de l'Ermitage, 75020 Paris.
Le directeur de la publication : Serge Daney – Printed in France.

sent *un peu* nase sans savoir exactement pourquoi : c'est ainsi que l'élément moralisateur est propulsé en douceur par la porte de derrière. Lorsqu'il est question de la représentation de la violence, même Oudart ne peut pas l'éliminer. Le réalisateur en a d'ailleurs besoin : l'élément moralisateur l'installe de façon discrète « du bon côté », lui épargnant l'ostentation.

D'autre part : si Oudart trouve l'*avant* et l'*après* chez Robert Kramer bien à leur place, je sais que le premier public de Kramer, le public américain, ne le trouve pas. Ce public ne connaît pratiquement pas son travail parce qu'il est problématique dans le cadre de la société dans laquelle Kramer s'exprime. Ne serait-ce que la transition entre document et fiction, la transformation qui s'opère dans l'image documentaire par le biais de sa projection dans un présent (fictif) compliquent la réalité dans laquelle vit le public. Ou plutôt : rendent la complexité de son existence explicite. Un acte impardonnable dans une culture où l'on se livre surtout à la recherche opérationnelle.

Nous voyons donc une fois de plus en la personne de Robert Kramer le scandale d'un cinéaste important qui est quasiment isolé dans la société dans laquelle il travaille. La minorité, l'isolement – un rôle choisi ? Seulement pour autant que les circonstances pour un certain artiste, pour une certaine oeuvre, ne permettent pas un autre choix.

Entre-temps, la plus-value sur la fiction introduite en fraude par Oudart chez Kubrick et Kramer (« Ils restent dans le narratif mais font beaucoup plus que ça, il suffit de regarder ces déconnexions et décrochements ou ces glissements entre le documentaire et le romanesque ») lui donne une place de choix dans le coin *où il faut travailler.* Un public qui ne travaillerait pas, qui n'interpréterait pas dans une salle de cinéma est sans doute aussi loin d'Oudart que de Straub et Godard. Reconnaître ce fait n'est pas agréable. Cela signifie que la terreur qui fait de quelqu'un un terroriste transparaît dans tous les aspects de l'existence et par conséquent ne peut jamais être acceptée. Et c'est exactement ce que Godard et Straub démontrent constamment en posant les instruments de la création devant la scène.

C'est un réalisme des conditions de tournage qui n'endigue en aucun cas un « réalisme de l'imaginaire ». Dans *Le Fiancé, la comédienne et le maquereau,* Straub compose une nouvelle compacte qui conduit à un moment d'émotion pure du geste et de la lumière ; le style narratif est souple, malgré la séparation aiguë qui est sans cesse marquée entre les niveaux documentaires et théâtraux, et entre les différents niveaux de la fiction filmique.

Dans *Fortini / Cani,* c'est un peu le contraire qui se passe : toutes les images sont strictement documentaires, mais elles changent de poids selon les différences subtiles entre trois sphères : l'une descriptive, l'autre romanesque et la troisième discursive ; un espace fictif se crée devant et derrière les images. Dans les films de Straub et Huillet, si la réalisation est démonstrative (démontrant son propre fonctionnement), le produit est poétique dans la plupart des cas.

Et comment peut-on par exemple, en ce qui concerne *Ici et ailleurs,* parler d'une « perte de réel d'origine des images », là où Godard est allé plus loin que quiconque dans la définition des conditions matérielles et idéologiques qui déterminent le choix, le traitement et l'impact de ses « documents » ? L'enjeu était justement la résistance du « réel d'origine » (la réalité palestinienne) à se laisser transformer en document, malgré les moyens rigoureux employés par Godard. Bien que je ne pense pas être de ceux pour qui l'influence de Godard a été décisive dans leur formation, j'ai vu, dans *Ici et ailleurs,* la reconstruction frappante d'un monde de perception qui, pendant le tournage de mon propre film, *Les Palestiniens* – un film qui se voulait d'ailleurs plus appliqué et utilitaire que celui de Godard –, filtrait parfois devant mes yeux mais toujours m'échappait.

A mon goût c'est un film courageux et touchant. Mais ce n'est pas un film pour les amateurs de « communion dans le rêve et la fantaisie ». Celui qui veut cela doit travailler secrètement pendant son temps de loisir, ou s'écrier : « Au secours ! Les terroristes me volent mon temps libre ! ». En fait, ce temps libre, il l'a déjà perdu depuis longtemps.

Le tour de passe-passe qu'Oudart applique au travail du spectateur et à l'élément moralisateur dans la représentation est aussi présent dans son affirmation qu'*ici est aussi ailleurs.* Cette constatation signifie en soi peu de choses car la plupart des gens ne *savent* pas qu'ici est également ailleurs – que notre image du monde et les circonstances de notre vie n'existent que dans une relation violente avec ce qui se passe partout ailleurs dans le monde. Et s'ils le savent, ils ne peuvent pas le mettre en pratique. Il y a donc encore beaucoup à faire pour démontrer qu'il y a quelque chose comme ici *et* ailleurs avant qu'ils puissent se fondre dans une même image. La simple constatation *ici est aussi ailleurs* demande également du travail pendant les heures de loisir, car, pendant les heures de loisir, on est seulement *ici.*

En prenant la défense des spectateurs désoeuvrés, Oudart se trouve sur une trajectoire en dents de scie mais dans son ensemble continue, allant d'un cinéma naïf à un cinéma complexe, comme celui qui s'est surtout propagé depuis les années cinquante. Par rapport à cet état de fait, chaque public évite ses propres films « incompréhensibles ». L'indifférence lui suffit.

Mais tout à coup un changement profond se produit : la terreur fait son entrée au moment explosif où Oudart réalise qu'il travaille.

Johan van der Keuken

Note

– La discussion quasi éternelle entre ceux qui disent : « Transmets ton message dans une histoire bien construite, sinon elle n'atteindra pas suffisamment de monde » et ceux qui disent : « Si ton message dévie par rapport aux messages courants, tu dois logiquement le faire couler dans un moule différent. Tu ne peux renouveler qu'avec une nouvelle forme ». Je pense que la dernière position est juste mais non pour cela satisfaisante sur le plan social. C'est une position du moindre mal à laquelle on voudrait échapper – mais la société n'en offre la possibilité que dans des cas incidentels,

– « déconstruction » estr un terme trompeur dans la mesure où il implique qu'il s'agit surtout de briser des formes de construction acceptées sur lesquelles il faut continuer à s'acharner, et par conséquent que la forme narrative est toujours centrale. En fait, il y a un certain nombre de cinéastes qui ne déconstruisent pas, mais simplement construisent tout à fait autre chose, font de nouvelles formes dans lesquelles l'histoire traditionnelle peut aussi avoir une place – entre autres ;

– la déclaration, « nouveau message, donc nouvelle forme » n'est que partiellement vraie, car il est surtout question de trouver de nouvelles formes qui permettent d'entrevoir de nouveaux messages. Par conséquent, des formes qui permettent d'inventer. A mon goût, Straub et Godard (surtout le Godard des années soixante-dix) sont de tels inventeurs. Et en cela ils ne diffèrent pas seulement graduellement mais aussi qualitativement d'autres cinéastes, même parmi les modernes.

Des films de Johan van der Keuken, cinéaste hollandais, vont enfin être programmés à Paris, à partir du 17 janvier 1979.

Au cinéma Action-République : *La Jungle plate* (1978), *Le Nouvel âge glaciaire* (1974) et *Printemps* (1976). Au cinéma La Clef : *La Jungle plate.*

A cette occasion, le Périphe (Vidéo Ciné Troc) présentera, du 17 janvier au 13 février, trois programmes de courts métrages de Van der Keuken. Adresse : 8 villa du Parc Montsouris. 75014 Paris. Tél. 588.21.65.

Nous rappelons à nos lecteurs que les *Cahiers* ont publié un entretien avec Johan van der Keuken dans les numéros 289 et 290-291 de la revue, ainsi que des articles sur ses films.

FESTIVAL

7ème Session des Journées Cinématographiques de Carthage

Tous les deux ans à l'automne, Tunis devient Carthage pour dix journées cinématographiques de renommée mondiale, au cours desquelles tout passe (ou presque) de la production arabe et africaine des deux années écoulées. Cette année, il y avait aussi, dans le cadre d'un forum tricontinental, des projections de films latino-américains et asiatiques, ainsi que, pour information, des films hongrois, canadiens, iraniens, turcs, roumains, tchèques, américains, français (*Genèse d'un repas,* de Luc Moullet, dont nous allons bientôt parler)... et les films pour enfants de tous les pays.

Pas étonnant, dès lors, que le onzième jour (où, par une amusante ironie du sort, un congrès de pharmaciens venait aux lieux et places des festivaliers parler médications et potions) ait eu le goût atroce des lendemains de fête et qu'un sympathique lecteur des *Cahiers* ait pu écrire, dans un point de vue qu'il m'a remis : « On s'est défoulé pendant une dizaine de jours et ça nous satisfaisait. On s'est contenté de voir, comme des fous, se dessiner la mémoire des luttes populaires (Amérique Latine, Palestine surtout) sur des écrans tunisiens, *amnésiques,* eux, sans mémoire, bien versatiles, et ça suffisait à nous réconforter. Et à voir, à présent, la fin du Festival, tant de gens qu'on a connus et, peut-être, aimés (Yusra Kalak, la soeur de d'Ezzedine, Solanas, Jocelyne Saab, Randa Chahal (1) par exemple) et qui n'ont pas connu nos réels problèmes, se préparer à nous quitter, un serrement de coeur nous saisit et une envie d'éclater en sanglots nous prend ».

Symptôme d'une situation où les intellectuels se trouvent dans une impasse. Nombre d'entre eux (artistes, techniciens, étudiants, cinéphiles) regroupés dans l'Association des Cinéastes Tunisiens, la Fédération des Cinéastes Amateurs et la courageuse Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs, avaient d'ailleurs voulu marquer publiquement la responsabilité de leur gouvernement en la matière, en refusant cette fois de sacrifier au bien-être éphémère des J.C.C.

Dans un communiqué, les trois Fédérations ont expliqué leur non-participation : « La dégradation de la situation réelle des cinématographies s'est aggravée, se traduisant par une diminution notable et régulière de la production de films en Afrique. Cependant, les J.C.C. ressassent les mêmes discours euphoriques. De ce fait, le Festival s'est réduit à une vitrine greffée sur une situation de marasme, tant en Tunisie que dans les pays africains ».

Certes, dans la vitrine de Carthage 78, les films se sont avérés massivement assez faibles, et souvent, très faibles. Un public considérable, qui n'a, en temps ordinaire, que le choix de se coltiner les sous-produits américains, égyptiens, italiens, français (et, sauf à Alger où fonctionne une importante cinémathèque, les cinéastes sont dans le même cas : ils n'ont pas la possibilité de voir des films), s'est saisi de tous ces films dans une effervescence inouïe. Car dans le Tiers-Monde, il n'y a pas (beaucoup) de films (du Tiers-Monde), mais il y a des spectateurs.

Summum atteint le soir du film tunisien de Rida Behi, *Soleil des hyènes* (interdit en Tunisie jusque-là). La projection devait avoir lieu à 22 heures, l'avant-dernier jour. A six heures du soir, tous les billets de l'immense et magnifique salle du Colisée (2.600 places) étaient déjà vendus. La foule des retardataires, qui refusait de se disperser et attendait, tendue, le début de la séance, était alors contenue par ce qu'on appelle un cordon de policiers, dans une véritable atmosphère d'émeute.

Phénomène semblable pour le match de football Tunis-Sahel, pourtant retransmis à la télévision, le dimanche suivant : dès le matin, foule intraitable et enthousiaste aux portes du stade, police montée, service d'ordre paré visiblement à toutes les éventualités. Car tout semble alors effectivement possible.

Il y a plus, d'ailleurs, qu'une ressemblance formelle entre les parties qui se jouent au stade central de Tunis et celles qu'abrite la voûte du Colisée. Le spectateur y est le même ; il aborde d'ailleurs pratiquement les films à la manière d'un match de championnat. Il applaudit les belles passes et siffle les mauvaises, entretient avec chacun des personnages un rapport personnel (rapport personnel qui se prolonge quand une vedette apparaît en chair et en os : la star égyptienne Souad Hosni par exemple, en interpellations singulières, chacun dans un tête-à-tête joyeux avec elle). C'est, dans tous les cas, un spectateur qui manifeste et demande de la part de tous les joueurs (acteurs, personnages, réalisateurs) un *engagement total.*

D'où sa dureté vis-à-vis des films et spécialement à l'encontre de ceux qui prétendent à un quelconque engagement. C'est bien ce qu'expérimentent les cinéastes à message, lors des projections) (exode massif lors du film d'Allouache, *Les Aventures d'un héros,* (2) et lors des débats. Dès que se profilent des préoccupations culturelles ou politiques, le parterre devient poudrière. Pris entre les pouvoirs qui les censurent et les spectateurs qui les défient, les cinéastes arabes et africains sont dans une posture périlleuse, difficile à imaginer ici.

Cette demande maximaliste favorise bien sûr les pires démagogies tous azimuts : le cinéma égyptien y accroche son durable succès. Lui au moins dispose d'un système éprouvé de réponses pour combler la demande : drame assuré, pleurs aussi, danses du ventre et musique.

Il faut pourtant noter que le Tanit de bronze, *Chafika et Metwalli* (d'ailleurs plus Chafika, jouée par Souad Hosni, susnommée, que Metwalli, interprété par un acteur proche de Victor Mature, encore peu connu donc peu vu dans le film) parvient à intégrer la machine égyptienne au travers d'une légende du pays (un jeune homme, contraint de devenir soldat, doit abandonner sa jeune soeur qui sombre peu à peu dans la prostitution) pour constituer un honorable film d'époque : celle où se creusait, « sous le fouet étranger » (Mahmoud Hussein) le Canal de Suez.

Certes, les redoutables manies de la machine égyptienne font déraper plus d'une fois l'intrigue, mais sans doute faut-il verser à son crédit l'incontestable fibre cinématographique que le réalisateur parvient à donner à ses intentions (et finalement, c'est ce qui manque d'abord à beaucoup de films vus à Carthage).

Peu de soucis de cet ordre en tout cas dans les films de propagande. La radicalité du spectateur a ici cet inestimable avantage de rendre dérisoires les plates tentatives de propager la bonne parole de tel ou tel Etat.

Témoin la projection de ce documentaire lybien (*Mohamedia*, je crois, imposé avant le beau film tunisien de Ben Ammar, *Sejnane*), abusivement appelé court métrage (au moins soixante et onze minutes, si ce n'est plus !), sur les us et coutumes de l'Islam arabe, populaire et socialiste de la Jamaryhia Arabe Lybienne Populaire et Socialiste. La salle, d'abord désabusée, commence à se moquer et manifeste bruyamment son hilarité, puis sa juste impatience ; on proteste très fort qu'on n'est pas venu voir ça. Le policier en faction devant le cinéma intervient dans la salle, exige le silence ; une voix crie dans l'ombre qu'il y a eu inversion de film, erreur dans le programme. Le gendarme court alors se renseigner et revient promettre que le film libyen va bientôt s'achever. Les invectives reprendront plus sporadiquement mais chacun, maintenant rassuré, attend, sans se soucier du film, le début de la séance dans l'atmosphère euphorique qui précède une projection.

Ces films tentent en fait de pratiquer la confusion entre cinématographies libérées (du joug impérialiste, etc : ce que le public est prêt à recevoir) et cinématographies de propagande étatique (ce qu'il ne veut à aucun prix). Entre le cinéma national et films d'Etat (comme on dit ferme d'Etat) : dont la production (artistique, en fait ramenée à sa plus simple expression idéologique) est tout entière destinée aux caisses de l'Etat ; où toute fiction se doit de verser tous ses effets au compte du régime en place.



Au cinéma Le Colisée, à Tunis,

Les plus caricaturales, de ce point de vue, sont les progénitures de la machine irakienne, grosse petite soeur de l'aînée soviéto-stalinienne.

Des maisons dans cette impasse, par exemple, de Kassem Hawal, décrit l'exploitation qui est faite à domicile des habitants des quartiers pauvres de Bagdad, selon le processus misère-prise de conscience-révolte.

Kassem Hawal n'a pas voulu terminer le film. Motif : désaccord avec le producteur (l'Etat irakien). Sur quel point? Simplement celui-ci : pour le réalisateur, l'action se passait sous le régime actuel ; pour le régime actuel sous le régime précédent et, bien sûr, « avec l'avènement de la Révolution Socialiste, un terme fut mis à cette situation intolérable etc... » (Press-book d'Etat).

Il y a là un raccourci étonnant dans la manière dont les machines étatiques rachettent, si l'on n'y prend (filmiquement) garde, les idéaux révolutionnaires passés au tamis d'une fiction réaliste-socialiste (3). Mais au delà de l'inqualifiable attitude du pouvoir irakien, cette expérience pose d'abord un problème à une situation qui n'est pas celle que le film voulait mettre en scène. Comment une fiction (révolutionnaire) peut se trouver à ce point, si aisément au niveau de la si facile *adaptation étatisable.*

Si prête à l'étatisation que le pouvoir n'a plus qu'à mettre son estampille pour sceller le récit au cadre politique. Littéralement parfois, comme dans ce film ivoirien *(L'Herbe sauvage)* qui, après

... et le drame palestinien *(Liban ... pour quoi?* de S. Chamchoum)



avoir sérieusement tourné autour du pot de la difficile condition de cadre africain, finit par afficher derrière le personnage la garantie d'Etat suprême, comme un tampon sur une lettre administrative : le portrait du président Houphouet-Boigny. On voit mal, dans ces conditions, comment pourraient se développer ces cinémas nationaux et libres que Carthage appelle de ses voeux.

Certes, ces procédures prennent une autre tournure (une autre envergure aussi) dans les productions algériennes. Même dans le film de Slim Riad *Autopsie d'un complot,* pourtant si complaisant (çà et là affluent des bouts d'Etat : moments d'ailleurs de consistance minimum dans une fiction qui ne se départit pas d'un soporifique état de flottaison), les appels d'offre étatiques se dessinent en creux.

Ainsi dans *Les Aventures d'un héros,* Merzah Allouache ne peut éviter de se laisser enfermer, malgré soubresauts et précautions, mises à distance et mises en garde, dans le cadre impossible d'un *Film Programme* (4), où il s'agirait de lier d'un coup les obligations du patrimoine aux nécessités de la conjoncture, dans un projet ambitieux où le mixage du réalisme et de la mythologie permet de rester à mi-chemin de chacun d'eux. Ainsi encadré, le film tombe vite dans le genre à tiroir où ne sont plus visibles que les intentions (et barré le talent de metteur en scène qu'Allouache avait laissé pointer dans *Omar Gatlato*), pour aboutir, qu'on le veuille ou non, sur une image emblématique d'Etat (celle de la Révolution Agraire).



... Le drame égyptien *(Les Maudits,* de Ahmed Yassine)...

Aussi, un film comme *Tall El Zaatar* (de Mustapha Abou Ali et Jean Chamoun), qui retrace sur le vif la résistance du camp palestinien à 57 jours de siège et de bombardements, a-t-il, dans ce contexte de métalangage, une force qui tient á son incontestable avvent de vérité comme à l'inscription qu'il porte à l'incandescence d'un *engagement vrai* qui a bien du mal è se trouver ailleurs. En l'absence des représentants du Polisario et mises à part des tentatives courageuses comme celles du cinéaste malien Souleymane Cissé *Baaral),* les palestiniens étaient les seuls à porter l'image d'un monde arabe-africain combattant. Rôle joué aussi pour le Tiers-Monde dans son ensemble par les cinéastes sud-américains : Solanas *(Les Fils de Fierro),* Sanjinès *(Hors d'ici),* Duran *(Gamin),* véritables figures, pour le public tunisien, de l'engagement total et parés d'un réel prestige. Il y a là un incontestable imaginaire d'état de siège dans les J.C.C. et chaque session est l'occasion de le réaffirmer (et le sublimer) formellement.

Un tel dispositif rend exceptionnel la dissidence. Peu de films osent la pratiquer. J'en ai vu au moins trois. *De quelques événements sans signification* (marocain, réalisation sauvage de Mostefa Derkaoui) : film tout en gros plans sur un groupe de cinéastes à la recherche d'un cinéma national dans un café de Casablanca et qui finissent par provoquer une telle situation de tension qu'un meurtre est commis. Sujet passionnant et réalisation qui a le courage

de se tenir à la hauteur de son contenu, par l'exaspération jusqu'à l'étouffement qu'il implique de la position du spectateur : cette fois c'est lui qui est mis au défi.

La Noce (tunisien : réalisation et production du Nouveau Théâtre de Tunis, groupe indépendant), véritable revanche prise contre les instances qui prétendent interdire la création cinématographique par le blocage des moyens : c'est l'adaptation d'une pièce de théâtre qui a pour objet l'enfermement progressif d'un petit bourgeois tunisien dans un univers mental qui tente de résister au réel. Le film est donc polémique aussi vis-à-vis de tous ceux qui se laissent enfermer dans les situations voulues par le pouvoir.

La Nouba des femmes du Mont Chénoua enfin, de la romancière algérienne Essia Djebbar (production de la Radio-Télévision Algérienne) qui met en scène une femme qui, après avoir décidé de sortir de chez elle et d'y laisser son mari, vient retrouver dans la région de Tipaza où elle est née, les récits de son enfance, ceux des vieilles et la tonalité si particulière de leurs voix.

Le film, dédié à Bela Bartok qui était venu faire dans cette région des recherches musicales, est construit comme une nouba andalouse, ponctuée par des paliers qui appellent, à chaque fois, une nouvelle rencontre qui va livrer un court fragment d'Histoire et de mémoire.

En quinze minutes de texte (le film dure deux heures), Essia Djebbar évoque ce qu'on appelle le verbe arabe (un timbre, un débit, une musicalité, quelque chose de ludique) avec ces éclats épars de voix de vieilles femmes, avec mille fois plus de précision, que maints réalisateurs qui croient en rendre compte par d'interminables bavardages d'acteurs.

Certainement le film le plus accompli de Carthage. Triste jury qui n'a pu le distinguer puisqu'il n'était pas en compétition.

On entendait dire que les prix étaient décidés dans les antichambres. Il ne faut pas le croire, c'est bien plus compliqué que ça. Les J.C.C. sont un véritable labyrinthe où les manoeuvres de couloir elles-mêmes courent le risque de se perdre. Il n'y a qu'à voir, pour s'en convaincre, les mines pantoises et les déambulations erratiques des diverses délégations (5) : toutes à la limite du découragement.

Je n'oublierai jamais la délégation syrienne : trois hommes et une femme. Elle : Mouna Wacef, très connue dans son pays, inconnue partout ailleurs. Eux : âge perdu entre 35 et 55 ans, Isengrin + œil de lynx, moustache au cordeau et barbichette : remakes absolus des agents soviétiques de *Ninotchka* et/ou *One, Two, Three,* attendant, dans cet univers lubitscho-wilderien, la première occasion de transformer l'importance de principe de leur présence et de leur conviction en enjeu réel. On les a vus repartir, à moitié satisfaits, avec dans leurs bagages, une médaille pour un court-métrage, *La Balançoire.*

Dans la confrontation des hommes et des oeuvres qu'est certainement Carthage, il restera moins le souvenir des oeuvres que des hommes : le spectacle dans la salle et la fiction dans le hall. Pas de quoi pavoiser.

Serge Le Peron

(1) Les deux dernières : cinéastes libanaises. Note de S.L.P.

(2) Exode qu'il ne faut pas assimiler à une demande d'action à tout prix : le public est resté au film pourtant lent et statique de Ahmed Maanouny : *Alyam, Alyam.*

(3) Et même, hélas, une métaphore de ce que sont les processus révolutionnaires dans leur ensemble : bouillonnant dans les soviets et finissant dans les ministères.

(4) Equivalent filmique de ce que constitue une *loi-cadre* au niveau juridique.

(5) Le côté face des représentations étatiques dont on a parlé.

VIDEO

« La Revue de l'image » à Beaubourg

Les spots de Bob Wilson

L'EFFET « GAG »

Les spots de Wilson, qui sont de courts épisodes, des petites fictions de quelques dizaines de seconde, ont pour caractéristique de toujours paraître avoir un rapport avec la trame télévisuelle, quelle que soit l'image, quel que soit le discours et quel que soit le spot choisi. Comme une carte à jouer qui peut remplacer toutes les cartes et être à sa place à n'importe quel endroit d'une série : la nature des images construites par Wilson *semble* avoir un rapport nécessaire à l'image télévisuelle, d'où l'idée que le « gag » est intentionnel. D'où vient ce « semblant de nécessité » ? Par la thématique : les fictions sont suffisamment *minimales* pour qu'elles apparaissent toujours comme se rapportant à un discours quelconque : mais ce n'est pas une vraie raison ; par l'effet de montage et cette habitude perceptive par quoi on attribue toujours à deux images successives une complicité significative ; si le rapport ne semble pas évident ou s'il n'est pas *attendu,* il est perçu comme dérision, « gag ».

Mais il y a une raison sans doute plus essentielle : c'est que les spots de Wilson *vident* les images de télévision : celles qui la précèdent et la suivent sont comme épuisées, amaigries, anémiées par *l'image Wilson.* Mais ceci ne dit pas ce qu'est cette image toujours « à sa place », où qu'on la mette. La clé n'est pas dans son « contenu », les épisodes qu'elle met en scène, comme elle n'est pas non plus dans son esthétique, très forte et très maîtrisée (en outre, un discours sur « l'image Wilson » est de peu d'utilité, il faut le laisser à l'historien de l'art). Il faudrait plutôt interroger le *destinataire* de ces images. Et le destinataire, c'est la *télévision.* Les images sont toujours « informées » (au sens de *informare,* façonner, former) par leur espace destinataire, que ce soit l'église, le salon bourgeois, le musée ou le paysage urbain. La télévision est un espace qui n'est pas encore habité par ses oeuvres, on y montre soit des films, soit des gens qui parlent (une « quasi-radio ») et Wilson propose là des objets qui lui vont comme une crucifixion à une église ou un portrait en pied à un palais princier. *L'image Wilson,* le montage le montre à loisir, *regarde la télévision.*

LE REGARD QUI TUE

Alors, pourquoi cet effet « gag », cette image « toujours à sa place » ? C'est que la télévision, on le sait, n'est pas faite pour être regardée. C'est une image posée là dans un coin ou sur un petit autel domestique, à quoi on ne demande rien, sinon de marcher et de faire du bruit : la première fonction de ce tableau animé est *mobilière.* (Un critique de télévision devrait donc rendre compte de ses gestes – aller, venir, tourner le bouton, commuter – plutôt que des émissions).

Or, regarder quelque chose qui n'est pas fait pour l'être est toujours fatal et, dans les cas bénins s'ensuit l'indifférence, dans les cas malins, le ridicule, l'obscène ou le terrifiant. Avec l'image Wilson, qu'il faut donc voir quand elle regarde la télévision, c'est plutôt dans la catégorie du ridicule qu'elle emmène l'image télévisée. Ou disons plus précisément qu'elle ne produit pas du ridicule, mais qu'elle *défait* quelque chose dans la télévision et que cette image défaite devient alors incongrue, dérisoire ou cocasse. Pourquoi cette défaite ? L'image télévisuelle est d'une très grande fragilité, on ne le remarque jamais (on insiste plus souvent sur la puissance des media que sur leur précarité), elle ne résiste pas aux opérations qui peuvent être menées sans dommage sur d'autres images, et notamment le *déplacement* et la *répétition,* il ne faut pas sor-

tir cet objet de son lieu naturel (on l'a vu lors du premier numéro de la *Revue de l'Image* où 400 personnes riaient en regardant un journal télévisé dont les nouvelles n'étaient pas particulièrement drôles, ni les journalistes maladroits). Quelles sont les formes de cette défaite ? Pour parler grossièrement, car il faudrait engager une analyse selon les divers types d'images télévisuelles, on pourrait dire que l'image télévisuelle défaite est une image tirée vers, absorbée par la *fiction*. Le propos le plus noble, l'information la plus forte, le témoignage le plus aigu deviennent jeu, feinte, simulation ; la fenêtre ouverte sur le monde ne laisse plus paraître qu'un peuple d'ectoplasmes. Et l'*ectoplasme*, « émanation visible du corps du medium », c'est bien ce que montre le medium, si on le regarde.

L'IMAGE FORTE

Ceci ne veut pas dire que les spots de Bob Wilson sont ou fonctionnent comme des « critiques » de la télévision, qu'ils sont une force extérieure qui vient dissoudre l'image télévisuelle. Ils ont au contraire avec elle une profonde complicité, ils sont *de la* télévision, *pour la* télévision. Ils posent donc une question qui doit concerner *l'art de la télévision*, s'il en existe un : qu'est-ce qu'une image forte, qu'un « moment de télévision » ? C'est dans les *accidents*, les accrocs du tissu télévisuel qu'on les trouve, qu'ils soient tumultueux ou fugaces : le sourire silencieux et figé d'une speakerine attendant un programme qui ne se déclenche pas, le départ théâtral d'un invité, l'attribution erronée d'un commentaire, le son qui s'interrompt, le présentateur du journal qui se met à répondre au téléphone, un « interviewé » qui se saôule, etc. « L'image forte », c'est celle que produit l'irruption d'une réalité plus forte que celle dont la machine avait établi la représentation ; réalité plus forte au sens où son arrivée est subite et immaîtrisable. Et s'il y a un art de la télévision, c'est bien de concocter cet immaîtrisable-là. C'est pourquoi, si l'on veut qualifier les spots de Wilson, il ne faudrait pas parler d'images *oniriques*, mais bien plutôt de la création malicieuse et attentive de « ratés » : les 50 épisodes de *Vidéo 50* sont autant de *lapsus* commis par la machine-télévision.

Jean-Loup Rivière

La Revue de l'Image

Au Centre Georges Pompidou, petite salle au 1er sous-sol :
Vendredi 20 décembre à 20 h 30 :
Les Mini media : projection de *Scopitone*, un film de Pascal Kané. Débat avec Jean Baudrillard, Daniel Caux, Gérard Rabinovitch et Abdelwahab Meddeb.

26 janvier 1979 :
L'Image exclue, la radio (spectacle radiophonique construit par l'Atelier de Création Radiophonique de France Culture).

23 février 1979 :
Images d'encyclopédies et encyclopédies en images.

29 mars 1979 :
L'Image du combat. « Face à face », « match », « armes égales » : pourquoi l'opinion et son expression ont-elles toujours besoin d'un « ring » ?

Renseignements : Service audiovisuel - diffusion.
Tél. : 277.12.33 postes 4331 et 4356.

Débat à la FNAC sur le numéro « Photos de films » des Cahiers

A l'occasion de la sortie du numéro spécial « Photos de Films » (hors-série des *Cahiers du Cinéma*), la F.N.A.C.-Montparnasse organise un débat, le vendredi 12 janvier 1979 de 13 h à 14 h 30 (136, rue de Rennes), sur le thème :

« La photo de film, une image en trop ou une image en soi »?

Seront présents au débat : Denis Roche, écrivain-photographe, directeur de collection aux Editions du Seuil, Pierre Zucca, réalisateur, co-auteur de « La Monnaie vivante » avec Klossowski et de « Roberte au cinéma » (Ed. Revue Obliques), Alain Bergala, rédacteur-en-chef de ce numéro « hors-série », et Serge Daney.

Un montage diapositives des photos reproduites dans le numéro spécial « Photos de films » sera présenté en ouverture du débat.

INFORMATIONS

Bruxelles

Festival International de Cinéma à Bruxelles du 17 au 28 janvier 1979

Rotterdam

8e Festival International de Rotterdam, du 1er au 11 février 1979 (longs métrages, court métrages et documentaires).

Berlin

Festival International de Berlin, du 14 au 25 mars 1979.

Dans le cadre de la Berlinale se tiendra, du 16 au 23 mars, le 9e Forum International du Jeune Cinéma, qui présentera des films d'avant-garde et expérimentaux. Adresse : Internationales Forum des Jungen Films, Welserstrasse 25, 1000 Berlin 30.

Dans le cadre du Festival, rétrospectives de films historiques, avec des musicals allemands des années 30 et 40, l'oeuvre de Rudolf Valentino, le Marché du Film, les nouveaux films allemands, des films internationaux pour enfants, etc.

Epinay

Les VIIe Rencontres Cinématographiques d'Epinay-sur-Seine se dérouleront à la Maison des Jeunes et de la Culture d'Orgemont, du 30 mars au 8 avril 1979 inclus.

Peuvent y participer tous les films de court métrage de production française, postérieurs au 1er janvier 1978, n'excédant pas 60 minutes (en 16 mm., son optique, magnétique couché ou magnétique double-bande et 35 mm. son optique).

Toute demande de participation doit être adressée aux :
Rencontres Cinématographiques d'Épinay
Centre des Platrières
Rue de la Tête-Saint-Médard,
93800 Épinay-sur-Seine.
Tél. 822.41.40

Journées du court-métrage à Vincennes

Quatre jours pour le court métrage à Vincennes.

L'Association Culturelle Vincennoise pour la Promotion du Cinéma et le Cinéma Sorano organisent, du 15 au 18 février 1979, quatre journées de projection avec débat consacrées au court métrage français.

Cette initiative peut aider le court métrage à trouver son public, en présentant des films qui ont rarement l'occasion de sortir de leur boîte.

Cette expérience, réalisée dans l'Est parisien, se déroule dans une salle de la Maison de la Culture où déjà, chaque semaine, existe un cinéma différent, animé par une équipe de cinéphiles.

Cinéma Sorano - M.J.C. Vincennes : 16, rue Charles-Pathé, 94300 Vincennes. Tél. : 374.73.74.

L'Espagne et le cinéma à Lyon

Le *« Cinématographe »* (44, Cours Suchet à Lyon 2e) présente, du 7 au 20 mars 1979, une rétrospective d'environ 40 films sur le thème : L'Espagne et le cinéma. Cette manifestation se composera :
- de documents sur la guerre d'Espagne;
- d'un panorama de la production espagnole de 1952 à 1975;
- de l'essentiel de l'oeuvre de Buñuel et Arrabal;
- du cinéma post-franquiste.

Des débats en présence de réalisateurs sont prévus et une plaquette d'une soixantaine de pages présentant tous les films sera éditée.

Pour tous renseignements, s'adresser au *« Cinématographe »*. Tél. 37.24.84.

Cinéma Français des années 30 à l'Action-République

Sous le patronage du Centre National de la Cinématographie, de l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai et de la Société des Réalisateurs de Films, le Cinéma « Action-République » et l'Association Culturelle des Cinéastes Associés organisent, à partir du 20 décembre 1978 et pendant une période de quatre mois, un cycle consacré au cinéma français de 1930 à 1956.

Danc ce cycle, qui s'intitule « Chefs-d'oeuvre et Nanars du cinéma français », seront présentés près de 200 films, dont un grand nombre n'a pas été programmé dans les salles depuis 20 ans. Cette initiative se propose de combler le vide qui entoure cette période, une des plus riches, des plus importantes et des plus sous-estimées de l'histoire du cinéma.

A cette occasion, une plaquette sera éditée avec des textes inédits de Jacques Siclier, Claude Autant-Lara, Paul Vecchiali, Noël Simsolo, Serge Daney, Vincent Nordon et d'autres.

Action République : 18, rue du Faubourg-du-Temple. 75011 Paris. Tél. 805.51.33.

COURRIER

Lettre d'un lecteur sur *La Tortue sur le dos*

Chers amis,

La démolition en règle par Lardeau de La Tortue sur le dos *(Cahiers n° 294) m'apparaît injuste et, bien que certains griefs soient justifiés, ils paraissent bien superficiels face à tout ce que* La Tortue sur le dos *peut bien offrir de captivant et de rare dans le cinéma d'aujourd'hui, français ou étranger.*

Et tout d'abord, c'est vrai qu'on peut trouver au début du film un certain « manque de plaisir à filmer » et croire que l'on ne pourra jamais y « entrer » mais (et c'est bien là que La Tortue sur le dos *est un film en réalité* passionnant) *cela ne dure pas et on se trouve bientôt embarqué : c'est qu'il y a dans ce film où un type essaie de reconquérir la femme qu'il aime, quelque chose qui a à voir avec la reconquête du plaisir de filmer, de faire un film, de raconter une histoire : beauté de ce film où l'identification est tout entière de* situation : *retrouver Camille pour Paul, retrouver le plaisir de filmer pour le metteur en scène, retrouver, pour le spectateur, ce plaisir du film dans lequel on peut entrer sans se faire arnaquer, plaisir rare que déjà nous avait donné* Le Théâtre des Matières.

De là, la figure essentielle du film, la beauté du passage : passage du mépris à la confiance, du monde au rêve, du cliché à la fiction, du rien au cinéma. C'est vrai qu'il y a tout dans le scénario *pour faire une bonne fiction néo-poujadiste de gauche, mais c'est aussi vrai qu'il y a un mystère du côté de la mise en scène qui fait autre chose du* film. *Et qui le rapproche de ce bon vieux cinéma dont Vecchiali aime à repartir : comment avec des histoires qui feraient de mauvais romans, on peut faire des films déchirants : admirable la façon dont Béraud fait de ce grand sujet un petit sujet (et évite aussi de se casser la gueule), de repartir à zéro : deux ou trois germes fictionnels, surtout pas originaux, surtout pas, deux ou trois germes qu'il s'agit de faire lever : et comment ne pas penser, en voyant Stevenin, à la « vulgarité » de Brasseur, autre raté, dans* Lumière d'été, *où tout, aussi, passe doucement de la trivialité au sublime, où tout est dit du rêve, de la création par les mêmes moyens détournés. Même plaisir que chez Grémillon ou chez Vecchiali, celui de l'éveil soudain du cinéma, de la métamorphose du trivial en tragique par les seuls pouvoirs de la mise en scène. Film métamorphose, documentaire d'une métamorphose,* La Tortue sur le dos *possède là quelque chose des vieux secrets oubliés, du secret de la fiction : il n'obéit pas aux lois magistrales et démonstratives des films d'amateurs, mais à celle plus obscures qui préservent les retournements, les déviations et les surprises, aux lois les plus hautes de la mise en scène qui permettent, selon Rivette, ces moments magiques où les films s'échappent, où ils parlent tout seuls. Il y a de tels moments dans* La Tortue sur le dos, *et de tels moments exigent, pour le metteur en scène, de l'humilité, de l'attention, de la nuance avant toute chose et excluent tout dernier mot ou tout dernier regard (choses que Fassbinder cultive avec l'empressement du prophète).*

Et c'est peut-être le plus beau compliment à faire à un jeune cinéaste : qu'il ait su laisser son film lui échapper, fait en sorte qu'il ne puisse que lui échapper...

Frédéric Verger

Retrouvant un ton et une argumentation assez typiques de ceux de la cinéphilie d'antan, l'intérêt de cette lettre est peut-être moins pour moi d'arguments que de *conjoncture :* elle situe très bien le film de Luc Béraud dans sa véritable généalogie : non celle – relativement moderne – choisie par Lardeau de l'analyse idéologique et de la critique mythologique, mais celle, plus archaïque, d'une relation hypnotique et « bête » au cinéma : celle de la génération qui, en France, a donné naissance à la Nouvelle Vague. Car c'est peut-être précisément à l'esprit de la Nouvelle Vague qu'il est productif de comparer *La Tortue sur le dos :* même relation d'amour au cinéma pouvant aller jusqu'à l'aveuglement, même économie précaire et maitrisée, même aveuglement délibéré sur ce que deviennent les media aujourd'hui, même croyance à l'« expression » et aux grands sujets. Plutôt que de cartonner, en mythologue averti la naïveté de Luc Béraud, aurait-il été peut-être plus productif de s'interroger plus précisément sur ce rapport au cinéma, rapport maladif en forme de chemin de croix, qu'il n'est pas indifférent de voir se reproduire aujourd'hui – aujourd'hui où presque plus personne ne croit au cinéma – avec une violence intacte. L'intemporalité un peu métaphysique du thème choisi par Béraud masque avec une étrange pudeur – un itinéraire qui nous est proche, questionnant à sa façon un rapport présent au cinéma, mais dont l'involution ne peut qu'échapper aux théoriciens du cinéma moderne.

P. Kané

Le compte-rendu sur le cinéma indépendant qui s'est tenu à Lyon (les 11 et 12 septembre) de Louis Skorecki (« Nouvelles de l'underground : le cinéma souterrain d'Avant-garde fait surface et devient A.C.I.D.E. », *Cahiers* n° 294) nous a valu une mise au point de Claudine Eizykman et Guy Fihman de la Paris Films Coop. Nous publierons leur réponse dans notre prochain numéro.

Lettre d'un confrère

Jean-Luc Douin, critique à « Télérama », mis en cause dans notre dernier numéro à propos de son court article sur *Flammes,* nous écrit, et nous en prenons acte.

Monsieur,

En déplorant que je m'insurge contre la sélection du film d'Adolfo Arrieta, Flammes, *dans la Section « Regards sur le cinéma français », vous avez laissé entendre que mon objection pouvait venir de la nationalité du réalisateur, qui est espagnol comme vous le précisez.*

Cette insidieuse accusation est regrettable, pour ne pas dire intolérable. Seule la « qualité » du film était en cause (ce qui est bien sûr sujet à discussion) et loin de moi cette odieuse idée xénophobiste, que je vous défie de trouver dans mon article.

Comme vous avez eu la gentillesse de publier l'article en question, vos lecteurs auront sans doute réagi contre cet abus d'interprétation, mais, comme nous disons à Télérama *(que vous n'épargnez pas dans ce dernier numéro), « ça va mieux en le disant ».*

Jean-Luc Douin

Les films à la télévision en Janvier

TF1

Lundi 1er janvier : *La Vie secrète de Walter Mitty* (McLeod)

Mardi 2 : *Ulysse* (Camerini)

Charlot et le masque de fer (Chaplin)

Mercredi 3 : *Les Temps modernes* (Chaplin)

Dimanche 7 : *Le Taxi mauve* (Boisset)

Lundi 8 : *Trois enfants dans le désordre* (Joannon)

FR3

Lundi 1er janvier : *Guêpier pour trois abeilles* (Mankiewicz)

Mardi 2 : *Le Trésor du lac d'argent* (Reinl)

Mercredi 3 : *Un vrai crime d'amour* (Comencini)

Jeudi 4 : *Une belle fille comme moi* (Truffaut)

Dimanche 7 : *Main basse sur la ville* (Rosi)

Lundi 8 : *Etes-vous fiancé à un marin grec...?* (Aurel)

Mardi 9 : *Le Pigeon* (Monicelli)

Jeudi 11 : *De l'or pour les braves* (Hutton)

Dimanche 14 : *Dillinger est mort* (Ferreri)

Lundi 15 : *Triple Cross* (Young)

Mardi 16 : *La Révolte des Indiens Apaches* (Reinl)

Mercredi 17 : *Hold-up à la milanaise* (Loy)

Jeudi 18 : *Jeunes filles en uniforme* (Radvanyi)

Dimanche 21 : *La Fille à la valise* (Zurlini)

Lundi 22 : *French Connection 1* (Friedkin)

Mardi 23 : *Les Trois mousquetaires* (Sidney)

Mercredi 24 : *F... comme Fairbanks* (Dugowson)

Jeudi 25 : *Cadavres exquis* (Rosi)

Dimanche 28 : *La Califfa* (Alberto Bevilacqua)

Lundi 29 : *French Connection 2* (Frankenheimer)

Mardi 30 : *Le Trésor des montagnes bleues* (Reinl)

Mercredi 31 : *Ludwig ou le crépuscule des Dieux* (Visconti)

Antenne 2

Lundi 1er : *Les Gaspards* (Tchernia)

Jeudi 4 janvier : *La Kermesse des aigles* (Roy Hill)

Vendredi 5 janvier : *Boudu sauvé des eaux* (Renoir)

Lundi 8 janvier : *La Vallée des géants* (Feist)

Vendredi 12 janvier : *La Chambre de musique* (Satyajit Ray)

Lundi 15 janvier : *La Valse de Paris* (Achard)

Jeudi 18 janvier : *Mado* (Sautet)

Vendredi 19 janvier : *La Grande ville* (Satyajit Ray)

Lundi 22 janvier : *Duel sous la mer* (J. Farrow)

Vendredi 26 janvier : Hommage à Alexandre Astruc : *Une vie*

Lundi 29 janvier : *L'Une et l'autre* (Allio)

GAUMONT présente

KLAUS KINSKI

ISABELLE ADJANI

un film de

WERNER HERZOG

Nosferatu

FANTÔME DE LA NUIT

avec

BRUNO GANZ

avec la participation de

JACQUES DUFILHO

musique POPOL VUH

et de ROLAND TOPOR et WALTER LADENGAST

directeur de la photographie JÖRG SCHMIDT-REITWEIN

une coproduction WERNER HERZOG FILMPRODUKTION - GAUMONT



A L'ACTION-RÉPUBLIQUE

à partir du 20 décembre 1978

CHEFS-D'OEUVRE
ET NANARS DU
CINÉMA FRANÇAIS
(1930-1956)

200 films

HORS-CHAMP-Distribution annonce la sortie de :

Le Printemps
Le Nouvel âge glaciaire
La Jungle plate, de Johan van der Keuken

L'Hypothèse du tableau volé, de Raúl Ruiz

L'Exécution du traître à la patrie, Ernest S. et *Les Suisses dans la guerre d'Espagne*, de Richard Dindo

Torrebela, de Thomas Harlan

Karl May (réédition)
Requiem pour un roi vierge, (réédition)
Winnifred Wagner, de Hans-Jürgen Syberberg

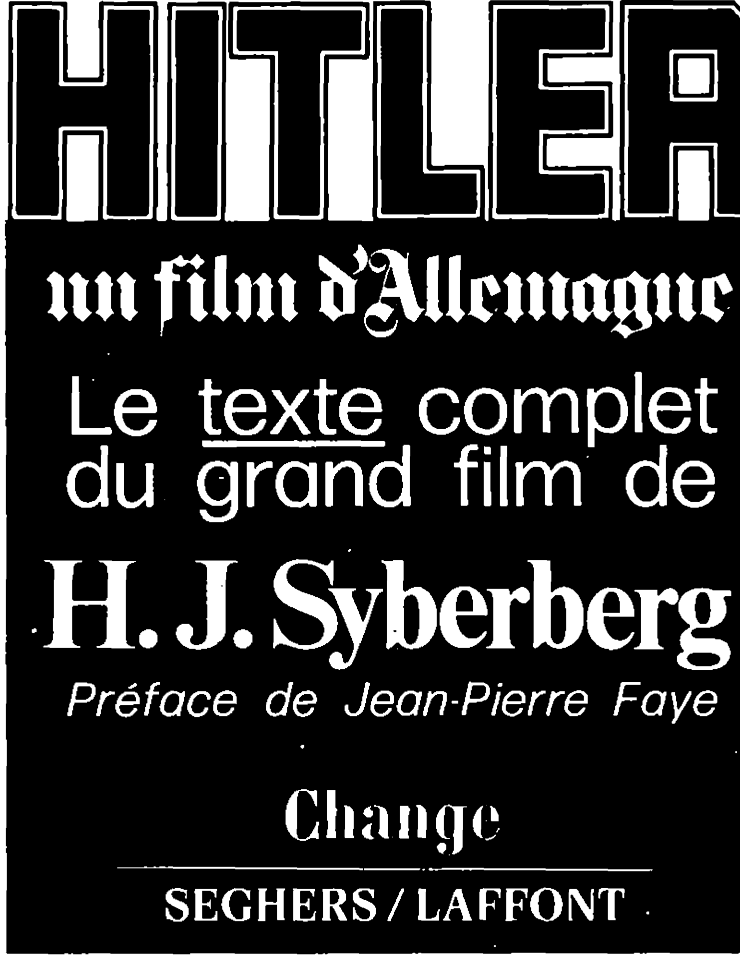
Marie pour mémoire (réédition)
Le Bleu des origines
Le Révélateur, de Philippe Garrel

Amour de perdition, de Manuel de Oliveira

Par ailleurs, HORS-CHAMP diffuse :

Flammes, de Adolfo G. Arrieta
Non réconciliés, de Jean-Marie Straub
Voyage au pays des morts, de Philippe Garrel
Dora et la lanterne magique, de Pascal Kané
La Cicatrice intérieure, de Philippe Garrel
Le Théâtre des Matières, de Jean-Claude Biette

Pour tous renseignements :
ACTION-RÉPUBLIQUE
18, rue du Faubourg-du-Temple,
75011 PARIS. Tél. : 805.51.33.





ÉDITION

LES CHIENS DU SINAI
Franco Fortini

FORTINI/CANI
Jean-Marie Straub
et
Danièle Huillet

En 1967, au lendemain de la guerre de Six jours, Franco Fortini, poète, critique, essayiste italien, écrit « Les Chiens du Sinaï ».

En 1976, J.-M. Straub et D. Huillet tournent, à partir de cet essai, *Fortini/Cani.*

Ce livre rassemble le texte initial, actualisé par une préface inédite de F. Fortini, et un dossier sur le film qui repose la question des rapports de l'écriture et du cinéma.

SOMMAIRE :

1. Dix ans après, par Franco Fortini
2. Les Chiens du Sinaï, par Franco Fortini
3. *Fortini/Cani,* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : découpage
3. Lettres de F. Fortini à J.-M. Straub
5. Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet
6. Sur *Fortini/Cani,* par Jean Narboni.

Ce livre est édité conjointement par les Éditions de l'Étoile et les Éditions de l'Albatros.

COLLECTION CAHIERS DU CINÉMA
(dirigée par Jean Narboni)

COLLECTION ÇA CINEMA
(dirigée par Joël Farges)

SOUSCRIPTION

Ce livre est proposé à tous nos lecteurs au prix de souscription de 29 F (au lieu de 35 F) jusqu'au 1er mars 1979, date à laquelle le livre sera mis en vente en librairie. Il vous suffit de découper ce bulletin de souscription et de le renvoyer à notre adresse, muni de votre règlement.

- ✂



A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

BULLETIN DE SOUSCRIPTION
LES CHIENS DU SINAÏ - FORTINI/CANI

NOM .... PRÉNOM ....
ADRESSE ....
....
VILLE .... CODE POSTAL ....

Verse la somme de 29 F (frais de port compris)
Mandat-lettre joint
Chèque bancaire
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76

A 10 minutes de l'Etoile

PARIS - STUDIOS - CINEMA
STUDIOS DE BILLANCOURT

50, quai du Point du Jour
BILLANCOURT (Hauts-de-Seine)
Téléphone : 609.93.24

4 PLATEAUX
4 AUDITORIUMS 16/35 mm
Enregistrement sonore Westrex

Si vous dévorez la pellicule...
Allez au 14 Juillet-Bastille
Elle y est succulente

Si vous dévorez le papier...
Allez à la librairie 14 Juillet
Les meilleurs livres de la saison
et hors-saison

Si vous dévorez les tartes aux blettes et le fromage frais
Allez à la Connivence – 14 Juillet
La caféteria d'art et essai

Satisfaites vos fantasmes oraux

Allez au 14 Juillet–Bastille
4, Boulevard Beaumarchais – Paris 11e
3 salles – 1 librairie – 1 caféteria





NUMERO HORS SERIE

PHOTOS DE FILMS

(sous la direction d'Alain Bergala)





Voyage à Tokyo, d'Ozu Yasujiro

« Il nous a semblé que l'on pouvait interroger la photographie de cinéma comme si elle détenait un peu de la réponse à l'énigme de notre goût pour le cinéma. L'interroger en tant qu'elle affiche, vend, vante, célèbre, remémore, renvoie au film dont elle est comme l'emblème. Mais la prendre aussi dans son existence simple de photo. Tantôt prélevée, tantôt remise en scène, tantôt arrachée au corps du film (c'est le photogramme), tantôt objet d'un travail en soi (c'est la photo de plateau). On a vu alors qu'il était possible de retracer une autre histoire, entre cinéma et photographie, une histoire propre de la photo de film, allant des plus anciennes, qui sont souvent les plus belles (les sépia, les piquées) aux plus récentes. Une histoire hétérogène, diverse. Tantôt on affichait les corps, tantôt la scène, tantôt le grain du film, et même les lignes des télégrammes. Nous avons demandé aux rédacteurs des *Cahiers* et à quelques amis (Pierre Zucca, Denis Roche, Jean-Louis Schéfer...) de commenter les photos qui les avaient frappés, parfois sidérés. Ce numéro spécial balise donc un premier parcours, prometteur de beaucoup d'autres. »

Les Cahiers du Cinéma

96 pages – 77 photos – 38 F

(Voir notre bulletin de souscription dans notre encart situé au milieu du numéro)



LA TABLE DES MATIERES N° 200 à 275 (avril 1968 - avril 1977) est parue

Un outil indispensable pour relire les cahiers du Cinéma : répertoire de tous les articles parus (auteurs - cinéastes - index des films - festivals théorie du cinéma).

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

Table des Matières 200 à 275 : 30 F ☐

Table des Matières 160 à 199 : 20 F ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P 7890-76 ☐

A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012



NUMERO HORS SERIE

MIZOGUCHI KENJI

OFFRE LIMITEE A 500 EXEMPLAIRES / PRIX DE SOUSCRIPTION 48 F

A l'occasion de la ressortie des films de Mizoguchi Kenji,
les Cahiers viennent de republier le **fac-similé de 120 pages**
contenant les textes consacrés à ce cinéaste, parus dans 9 numéros épuisés de la revue.

1. Dossier Mizoguchi Kenji

Cahiers du Cinéma N° 158 août - septembre 1964

– Années d'apprentissage (Marcel Giuglaris)

– Six entretiens autour de Mizoguchi (Ariane Mnouchkine) avec
. Mr Kawaguchi Matsutaro . Mr Tanaka Kinuyo . Mr Mizutani Hiroshi
. Mrs Yoda Yoshikata et Miyagawa Kazuo . Mr Tsugi . Mr Takagi

– De Gion à Tokyo (Georges Sadoul)

2. Souvenirs sur Mizoguchi Kenji de Yoda Yoshikata

Cahiers du Cinéma N° 166 - 169 - 172 - 174 - 181 - 186 - 192 - 206 (mai 1965/novembre 1968)

A ces deux parties s'ajoutera **la filmographie la plus complète** de Mizoguchi
existant à ce jour, établie par Mr Tony Rayns.

Mr Tonys Rayns nous a aimablement autorisé à en faire usage avant parution de son livre « Mizoguchi Kenji »
prévu pour fin 1978 in Occasional publications of the British Film Institute.

bulletin de commande, voir encart.




S.M. EISENSTEIN

ESQUISSES ET DESSINS



TIRAGE LIMITE
PRIX 38 F



Du 6 décembre 1978 au 8 janvier 1979
aura lieu, au Centre de Création Industrielle
du Centre Georges Pompidou,
une exposition de 150 dessins inédits du S.M. Eisenstein,
intitulée "Eisenstein, constructeur d'espaces scéniques :
CROQUIS ET DESSINS".

**A l'occasion de cette manifestation,
et en collaboration avec le CCI
et le Musée des Beaux-Arts de Lyon,
les éditions Cahiers du Cinéma publieront
un recueil (présenté et annoté) de ces 150 dessins,
qui tiendra lieu, également,
de catalogue de l'exposition.**

1/ Présentation, par Jacques Aumont et Bernard Eisenschitz.

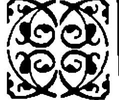
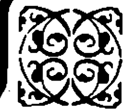
2/ Auto-portrait de S.M. E. : quelques points en forme de collage,
par Hélène Larroche (CCI).

3/ "Les transformations insolites du Chat botté", par Naoum Kleiman
(conservateur du Cabinet Eisenstein à Moscou).

4/ EISENSTEIN : ESQUISSES ET DESSINS
- Dessins de jeunesse
- Esquisses pour le théâtre
- Dessins mexicains
- Période 1936-1939
- Période 1944-1948



Editions Cahiers du Cinéma
(collection dirigée par Jean Narboni)

Pour vos commandes, voir encart dans la revue.



A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM ....

Prénom ....

ADRESSE ....

....

....

Code Postal ....

Désire recevoir
les numéros cerclés

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P. 7890-76 ☐

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

DISPONIBLES A NOS BUREAUX

20 F 192.* 193.* 195.* 199 202. 203. 204 205 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217.* 218. 219. 222. 224. 225. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 240. 242-243. 254-255. 258-259. 260-261 251-252

15 F 241. 244. 247. 248. 249. 250. 253. 256. 257. 264. 265. 284. 285 286. 287. 288 289. 292 293. 294.

23 F 290-291.

25 F 262-263. 266-267. 268-269

12 F 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 281. 282. 283.

18 F 279-280

35 F 207 (Spécial Dreyer). 220-221 (Spécial Russie année 20). 226-227 (Spécial Eisenstein) 234-235. 236-237. 238-239. 245-246*

Port : pour la France : 0,80 F, pour l'Étranger : 1,80 F par numéro

Cercler les numéros choisis.

Commande groupées : – 25 % pour une commande de plus de 20 numéros.
(Cette remise ne s'applique pas aux frais de port).
(5 ex. minimum)

Vente en dépôt : pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30 %

***Numéros en voie d'épuisement**

CAHIERS
DU
CINEMA

NOM ....

Prénom ....

ADRESSE ....

....

....

Code Postal ....

La collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐
EISENSTEIN ☐

La série
« TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE » ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P. 7890-76 ☐

COLLECTIONS : OFFRE SPÉCIALE

130 F (+ 8 F pour frais d'envoi)

Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235.

140 F (+ 8 F pour frais d'envoi)

Collection 1972-1973 : n°s 234-235 - 236-237 - 238-239 - 240 241. 242-243. 244. 247 248.

110 F (+ 8 F pour frais d'envoi)

Collection 1974-1975 : n°s 249. 250. 251-252. 253 254-255. 256. 257. 258-259. 260-261.

100 F (+ 8 F pour frais d'envoi)

Collection 1976 : n°s 262-263. 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial images de marque). 270 - 272.

90 F (+ 8 F pour frais d'envoi)

Collection 1977 : n°s 273-274 275. 276 277. 278. 279-280. 281. 282 283.

290 F (+ 17 F pour frais d'envoi)

Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211. 213 à 227. sauf le n° 223 épuisé. 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles

90 F (+ 7 F pour frais d'envoi)

Collection « Technique et Idéologie » série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229 230. 231. 233. 234-235. 241 des Cahiers

Cocher les collections choisies

CAHIERS DU CINEMA 296

15 F

N° 296 **JANVIER 1979**